الفن السوري

في عصر المدن الأولى ؟؟..

■ د. عفيف البهنسي*

موقع سورية الحضاري

تقع سورية بحدودها الحالية بين حضارتين كبيرتين تعودان إلى بداية التاريخ هي الحضارة المصرية الفرعونية والحضارة الرافدية التي بدت معالمها في أكاد وآشور وبابل ، وكانت الدراسات التاريخية قبل العام 1970 قد أهملت تحديد خصوصية الحضارة السورية التي بدت ملامحها واضحة في إيبلا ، وكانت فنون وآثار حاضرة ماري على نهر الفرات تدرس متداخلة مع حضارة الرافدين، كما كانت فنون وآثار حاضرة أوغاريت على الساحل السوري تدرس من خلال علاقتها بالحضارة الحثية والمصرية.

هكذا فإن دراسة فنون الحواضر الثلاثة ماري وإيبلا وأوغاريت، لم تأخذ حقها مستقلة إلا بعد أن فتحنا الأبواب لأكبر عدد من البعثات العالمية للتنقيب في كثير من المواقع ، سبقتها حملة عالمية دعونا إليها لإنقاذ آثار مغيبة تحت أرض مشروع سد الفرات ، ساعدت إلى إعادة النظر في تحديد معالم جمالية واحدة لفن سوري مستقل تكوّن منذ بداية التاريخ متميزاً مع الزمن ومع تطور بناء المدن عن فنون الحضارات المحيطة بسورية.

أكدت المكتشفات الأثرية التي تزايدت في سورية على أهمية الحضارة السورية خلال القرون الممتدة من الألف الثالث، وحتى الألف الأول قبل الميلاد ، وبخاصة في مجال الفن من رسم ونحت وعمارة، على الرغم من نمو حضارتين كبيرتين، الحضارة الرافدية في الشرق، والحضارة المصرية في الغرب. ومن خلال دراسة جمالية الفنون التي اكتشفت في سورية في منطقة الفرات وفي أواسط سورية وفي الساحل، تأكد للباحثين الذين أشرفوا على حفرياتهم في ماري أو في إيبلا أو في أوغاريت، على وحدة جمالية المكتشفات الفنية،

---

* مؤرخ للفن العربي، والمدير العام للمتاحف والآثار سابقاً.

7. أورنينا،عازفة - ماري- متحف دمشق.



وعلى استقلاليتها مع نوع من المثاقفة الفنية مع الفن الرافدي أو المصري

وفي هذه الدراسة سنقتصر الحديث عن الفن السوري في عهد الأسرات الملكية في المدن الأولى، مع تأجيل دراسة الفن المكتشف في تل حبوبة، تل قناص وتل براك وغيرهما مما يعود إلى الفن السوري قبل عهد السلالات القديمة.

الفن في ماري

تعود آثار ماري (تل الحريري) إلى العصر الذي ابتدأت فيه السلالات الحاكمة، وتأسست فيه المدن وجاء مباشرة بعد عصور ما قبل التاريخ التي تم اكتشاف طبقاتها الأثرية في ماري.

في العام 1932 ابتدأت حفريات اندره بارو A.Porrot في (تل الحريري) على نهر الفرات قرب مدينة البوكمال، ومازالت الحفريات في هذا الموقع الذي كشف عن حضارة ماري ، المدينة الأولى لحضارة الأكاديين العموريين، ولقد حققت الحفريات المتتابعة في قصر الملك زيميري ليم، اكتشاف مجموعات من التحف الفنية، محفوظة اليوم في متحفي دمشق وحلب، كان أولها اكتشاف جزء من تمثال اكتشفه فلاح في العام 1933، كان السبب في بداية الحفريات الأثرية في هذا الموقع.

ومن أبرز المكتشفات اللاحقة، تمثال ربة الينبوع (شكل 1) ويعود إلى نهاية القرن الثامن عشر قبل الميلاد، ويمثل هذا التمثال امرأة على صورة آلهة تحمل إناء ينفر منه ماء يتسرب على سطح ثوبها على شكل أمواج تتخللها أسماك واضحة، تكسي هذه المرأة رأسها وفوق شعرها المنسّق بدقة وإبداع قبعة إلهية ذات قرنين معقوفين.

ومن التماثيل الكاملة تمثال من الحجر الجصي يمثل رجلاً في وضع التعبد والصلاة (شكل 2) ويعود إلى العام 2650 م، وقد ضم يديه إلى صدره بحالة الخشوع، وكغيره من التماثيل يرتدي جلد الخاروف (كوناكس) كاشف القدمين الحافيين. وهو واحد من تماثيل المصلين التي تمييزت بملامح فردية معبرة ، ويتصف هذا التمثال الذي صنع قبل ألفي عام من ظهور أول تشكيل تمثيلي للوجوه ، بشيء من التحديد كما في تجاعيد



6. تمثال إله جالس – أوغاريت – متحف دمشق.

الشحم على قفا رأسه دلالة على عمر متقدم .

ويتتالى اكتشاف تماثيل كاملة منها تمثال رجل على كتفه نقش، يذكر اسم واهب التمثال إلى ملك ماري لمجي ويبدو بحجم أصغر من سابقه ويمثل كاهن المعبد الأكبر ويعود إلى العام 2460 ق.م.

ومن التماثيل النسائية المشهورة تمثال المتعبدة في معبد عشتار (شكل3) والذي يعود إلى الفترة السابقة، وهو من أفضل أعمال النحت، ويمثل المرأة جالسة على كرسي عليه نقوش غائرة، وعلى رأسها قبعة (بولو) مغطاة بجلد الخاروف الذي يصل إلى الأرض ويتصل بجلد الخاروف الذي ترتديه المغنية.

ومن أجمل القطع الفنية المركبة المكتشفة في ماري، تمثال صغير يمثل نسراً برأس أسد (شكل4) وهي من مشتملات الكشف الذي عثر عليه في كنز أطلق عليه اسم (أور) لعلاقة موجوداته بمكتشفات أور جنوب العراق ، ولم تحدد طبيعة هذا الحيوان الأسطوري ولعله يرمز إلى الإله نين جرسو المقدس . ويتألف من قطعة مسطحة من اللازورد التي تحمل خطوط الجسم الأساسية و من ريش الجناح على نحو مبسط ومزخرف بنقوش شبيهة بحسك السمك، مع رقوش بشكل معيّن، وغلّف الرأس والذيل بطبقة من الذهب الخالص فوق نواة من القار، وقد زينت أشعار الشاربين والجبين والريش بأشكال زخرفية، وغرس جحر العينين بالقار الأسود.

الفن في إيبلا

منذ العام 1968 م اكتشف فلاح صدفة في موقع تل مرديخ قرب مدينة إدلب على جزء من تمثال بازلتي نقش عليه اسم ايبيت ليم ملك إيبلا . وعندما بوشرت التنقيبات في هذا الموقع، تأكد للعالم باولوماتييه Matthiae P.أن هذا الموقع يعود إلى ما قبل عام 3500 ق.م، حيث تم اكتشاف القصر الملكي وفيه الوثائق الهامة المؤلفة مما يزيد عن خمسة عشر ألف رقيم، ربع عددها سالم وكامل ساعد في قراءة تاريخ هذه الحاضرة ومعرفة علاقاتها مع الجوار، مع بيان آدابها ولغتها وعقائدها. وكانت موضع جدل في قراءتها حتى أن هناك من نسبها خطأً إلى عهد إبراهيم وما قبله، ونتيجة الدراسات



2. *شخص متعبد لعله ملك – ماري– متحف دمشق.*



4. نسر برأس أسد-ماري- متحف دمشق.



11. رسم جداري (فريسك) - ماري - متحف حلب.

المتابعة كشفت هذه الحفريات عن معالم تاريخ قديم يخالف تفاصيل التاريخ التوراتي، إضافة إلى نصوص اتفاقيات سياسية ونصوص إدارية وحسابات تجارية ورسائل ملكية . ومن أهم ما اكتشف في القصر الملكي تمثال ثور بري برأس إنسان، مصنوع من الحجر الأسود والخشب مغلف بالذهب محفوظ في متحف حلب، ويبدو الثور ذو شعر يتدلى من الرأس وحتى مقدم الجسم والرأس ذو قرنين (شكل5).

تميزت مكتشفات إيبلا بالعثور على نماذج رائعة من النحت الدقيق على الخشب ، فثمة قطعة أثاث خشبي ثمين عليها زخارف منحوتة ، ولعلها طاولة مزينة بأشكال مخرمة على شكل أفاريز ذات تشكيلات أسطورية وبطولية في صور محاربين وأسود . وتتمثل الروعة التشكيلية في منحوتة دقيقة تمثل فتاة نصفية ما زالت تحمل معالم المفهوم الجمالي في فجر التاريخ السوري .

لقد عالج الفنان أشكال الحيوانات مع محاكاة حاذقة للواقع والطبيعة ، وكانت مزينة برقائق الذهب وأحجار الزمرد، ممايدل على الدور الهام الذي لعبته إيبلا في وضع أسس الصناعات اليدوية في فن الحفر على الخشب والعاج .


74



8. وعاء ذهبي- أوغاريت- متحف حلب.

فنون أوغاريت

منذ العام 1929 ابتدأت حفريات كلود شيفر .C Shaeffer في موقع رأس الشمرة قرب مدينة اللاذقية وتم اكتشاف مدينة هامة أسمها أوغاريت.

تظهر لنا أوغاريت في العصر السوري الوسيط مدينة ثقافية متقدمة وبخاصة في ابتكارها لكتابة مسمارية بأحرف أبجدية، وبدت حاضرة مزدهرة بتجارتها وبعلاقاتها مع المصريين والحوريين والحثيين وجزيرة كريت، ويشهد على نشاطها التجاري (ميناء البيضا) القريب منها، وفي هذا المكان كانت مستودعات البضائع والتحف . وفي المدينة مازالت منطقة المشاغل التي تنتج المعادن الثمينة والحلي والفخار واضحة تم اكتشاف معالمها.

وإلى منتصف الألف الثاني قبل الميلاد تعود التماثيل الرائعة التي تم اكتشافها في أوغاريت، ومنها تمثال إله يجلس على عرشه (شكل6)، وعلى رأسه تاج مصري مما يفسر العلاقة الثقافية مع الفن المصري، ويبدو هذا التاج أيضاً في تمثال الإله الجالس ،وهو واحد من تماثيل أربعة كانت ملفوفة بقطعة من الكتان الأبيض، والتمثال هذا محفوظ في متحف دمشق مع غيره من التماثيل المكتشفة، ونراه يرتدي معطفاً مغشى

10. حلي- أوغاريت- متحف.

بطبقة من الذهب الخالص، وهذه المعالم متميزة عن الطابع المصري، ومرتبطة بتقاليد فن النحت الأوغاريتي.

مجموعة واسعة في جناح أوغاريت في متحف دمشق مؤلفة من تماثيل برونزية تمثل الآلهة المعبودة وبخاصة الإله حدد إله الطقس والأنواء .

في القسم المخصص في مدينة أوغاريت لصناعة التحف، عثر على قطعة هامة من الحجر منقوش عليها مشهد عبادة وابتهال إلى الإله العظيم (إيل)، ويبدو وقد اعتمر تاجاً ذا قرون ويرتدي ثوباً ملفوفاً ويجلس على عرش ذي مسند منخفض ويضع قدميه على مرقاة، زينت كلها بزخارف جميلة، ويقف المصلي أمامه بثوب طويل وقبعة عالية مروّسة، وبيده إبريق يقدم ما فيه قرباناً للإله . ويعود هذا اللوح الهام المحفوظ في متحف حلب إلى القرن الثالث عشر قبل الميلاد.

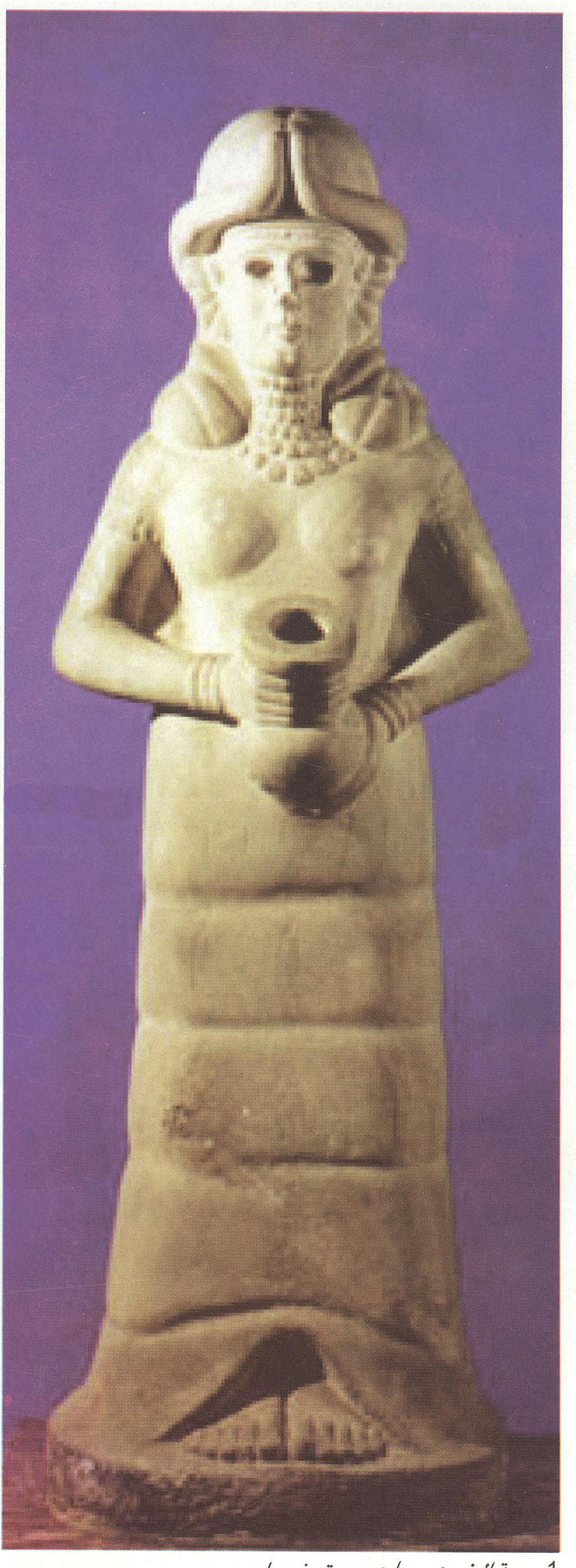
ويبدو التأثير المصري واضحاً في اللوح العاجي الدائري المكتشف في أوغاريت.

الدراسة الجمالية

كان وضع التماثيل الكاملة التشريحي يتصف بالنزعة الطبيعية أكثر من اقترابها من النزعة الواقعية ، فهي في مجمل الحالات تمثل تصورات تتعلق بالخصب، يبدو ذلك من خلال تمثيل الإنسان مع إبراز الثديين والأعضاء التناسلية.

وبصورة عامة فإن المبدأ الأساسي في تحديد جمالية هذا الفن، هو في تمثيل الهيئات المنحوتة وكأنها تنظر إلى الأمام بعينين جامدتين . ويبدو الجسم ساكناً ثابتاً لا مجال للحركة فيه، ولا تخلو الوجوه من تعبير عن السعادة ممثلاً بابتسامة هادئة جذابة كما في تمثال أور نينا مغنية المعبد (شكل7). وكما رأينا فإن مواضيع هذه التماثيل كانت أشخاصاً من أصحاب المناصب العالية.

ولقد طليت بعض التماثيل بالألوان مع تطعيمات وتنزيلات من اللازورد والصدف مع اهتمام في إبراز الشعر وقد أحسن ترتيبه وتزيينه كما في مكتشفات إيبلا . وقد نقش على أكتاف التماثيل عبارات ساعدتنا في تحديد صاحب التمثال والغرض من إعداده.



1. ربة الينبوع - ماري - متحف حلب.



5. تمثال ثور بري برأس أسد - إيبلا- متحف حلب.

على أن الطابع الرمزي الواقعي والتعبيري الذي بدا واضحاً في فنون ماري وإيبلا، نراه في أوغاريت وقد بدا أكثر واقعية وأكثر تمثيلاً لموضوعه، بدا ذلك في تماثيل الحيوانات وفي صور النقوش البارزة وفي تمثال الرأس العاجي.

ولا بد من الإشارة إلى اهتمام الفنان بالمواضيع المركبة سواء كانت دينية أو تاريخية، ومازال علماء الجمال يدققون في تفاصيل الجرنين الحجريين المكتشفين في معبد إيبلا ويمثل واحد طقوس عبادة، كما يمثل الثاني موضوع السلام.

لقد عبرت هذه المواضع المعقدة عن خيال ثقافي متقدم، دفع الفنان لتكوين عمله ببلاغة موضوعية وإبداع فني، وبراعة في عملية النحت على الحجر.

على أن الصحيفة الذهبية التي اكتشفت قرب معبد بل في أوغاريت هي من أثمن ما يحويه متحف حلب (8)، فهي صحيفة ذهبية أو وعاء يخص أخت ملكة أوغاريت، لعلها استخدمت لأغراض دينية وهي مزينة برسوم بارزة بطريقة الضغط على المعدن، وتبين هذه الزخارف مدى التبادل الثقافي والفني مع



9. حلي- أوغاريت- متحف حلب.

مصر وبحر إيجه.

ونستكمل دراستنا الجمالية للفن السوري القديم، من خلال الوقوف أمام الحلي الرائعة التي تعود إلى ماري والمحفوظة في متحف حلب والتي تبدو على شكل دبوس للملابس طويل مؤلف من قطعة واحدة محززة بخطوط رفيعة ذات رأس ينتهي بنجمة ثمانية الرؤوس . وثمة قطعة على هيئة قرط الأذن مصنوعة من الذهب الخالص، مع قلادة من الذهب واللازورد والمرو البنفسجي . وفي مدينة إيبلا عثر على مجموعة من الأساور الذهبية أو المحلاة بأحجار كريمة. (شكل 9-10)

ولعل الرسم الجداري الذي اكتشف في قصر مدينة ماري (شكل11) هو أقدم الرسوم التي تحمل طابع الجمالية الفنية السورية، هو رسم جداري على طلاء من الجص على طريقة (الفريسك) وهي رسوم متعددة الأشكال تمثل القربان ، بقي بعضها سالماً، جزء منها في متحف اللوفر في باريس و جزء آخر محفوظ في متحف حلب يمثل موكباً يتم فيه تقديم قربان، وفي هذه الرسوم نلحظ كاهناً يسوق ثوراً، ويلبس حطة ذات حزام قماشي مزيّن بسلاسل من اللفات الصغيرة ولعله كان يرتدي مئزراً يصل حتى الركبة، ويشدّ القبعة الطرية بعصابة مزدوجة، ويبدو على رأس الحيوان زينة مألوفة في رسوم أخرى.

ويجب الوقوف أمام الأختام الاسطوانية التي اكتشفت في ماري وفي إيبلا ، وهي أسطوانات بحجم الباهم، محفور على جدارها مشهد متكرر، منها خاتم أسطواني محفوظ في متحف دمشق يمثل النقش عليه إله ذو لحية جالس على قمة جبل على رأسه تاج ذو قرون، ويحمل هراوة ويرتدي رداءً طويلاً ذا ثنايا

وطيات، وتظهر من جانبيه أشكال أسطورية آدمية أو إلهية . وفي متحف حلب خاتمان آخران الأول يمثل مشهد تقديم النذور إلى الآلهة التي تجلس على عرشها مع كتابات مسمارية تفسر المشهد . ويمثل الخاتم الثاني مشهد التقرب من الآلهة مؤلف من إلهين اثنين أمامهما الملك بوصفه إلهاً محارباً أيضاً ونراه يطلب الشفاعة من الإلهين.

ومع أن صناعة الأختام الاسطوانية وتشكيلها يتبع تقاليد هذا الفن في بلاد الرافدين ، إلاّ أن ما رأيناه من أختام أسطوانية مكتشفة في إيبلا يبشر بولادة رؤية فنية سورية في تشكيل الهيآت البشرية والملابس ، مع إضافة شكل عملاق (أطلس) عاري الجسد شامخ الرأس يتكرر في الأختام السورية لا نراه في غيرها . أي أن أختام إيبلا تعدّ شاهداً هاماً على الأسلوب الرفيع لفن الحفر على الأختام الأسطوانية .

وفي أوغاريت تم اكتشاف مجموعة من الأختام الأسطوانية التي تعود إلى نهاية القرن الرابع عشر محفوظة في متحفي حلب ودمشق .

ولعل الزخارف التي كانت تزين الاواني المكتشفة في ماري تدعونا إلى القول بأنها النموذج الأول والأقدم لما نسميه اليوم بالرقش، ونرى من الأعلى هذا الرقش منقوشاً على جرّة من حجر ستيتاتيت (معدني عازل للحرارة) محفوظ في متحف حلب، ويعود إلى منتصف الألف الثالث قبل الميلاد، وتتألف الزخرفة فيه من شريطين يتألف كل واحد منهما من حزامين متموجين مضفورين، مع أجسام أفاع تلتف بشكل مستمر حول الإناء، ولقد طعمت النقوش الصغيرة بمواد ملونة، ومن الصدف والحجر الأسود والأخضر.

وإلى العصر نفسه وفي معبد شماش في مدينة ماري، قطعة محفوظة في متحف دمشق هي جزء من وعاء حجري مزين مسطحة



3. *متعبدة في معبد عشتار- ماري- متحف دمشق.*

بافريزين من النقوش التشبيهية أو المجردة، والتي تبدو على شكل شريط من النقوش المضفورة تحيط قاعدة الإناء.

* * *

الفنان يقظان أتاسي..

و مسألة الهوية؟؟..

■ أجرى الحوار: بثينة الشيخ عبيد*

الفنان "يقظان أتاسي" فنان تشكّل في مناخ الستينيات و أوائل السبعينيات، أوج حداثة الحركة التشكيلية السورية، حيث أفرز هذا المناخ مسائل عدة، شغلت الفنانين، ومنها مسألة المحلية، والتراث و المعاصرة، و الفن الملتزم، والبحث عن الذات، والفن التشكيلي النقي من الأدب، إضافة إلى مسائل أخرى، ومع الفنان "يقظان أتاسي" كان هذا اللقاء:

■■ برأيك هل يحتاج الإبداع الفني في تكوين اللوحة إلى قواعد أكاديمية؟

– للإجابة على هذا السؤال يجب علينا العودة إلى عصر النهضة، متجسدا بالاتجاه الأكاديمي أو المدافع عنه ، و التغيرات التي بدأت تظهر ابتداء من الرومانسية.

و قد بلور هذان الاتجاهان عبر تاريخهما و الاتجاه الأكاديمي أصبح فيه القليل من الخروج عن القواعد وأصبحت هذه القواعد عبارة عن وصفات جاهزة للوصول إلى النتائج لذلك كانت هناك معارضة له باتجاه أخر كان يؤمن بأن الفن هو عبارة عن عطاء يتجاوز الإتقان والصنعة وبالتالي عندما انتقل فن التصوير إلى عصر الحداثة وإلى عصرنا الحالي أصبحت اللوحة لا تحمل هذه القواعد التي نتحدث عنها بالشكل الأكاديمي .وأما عن أهمية المرحلة الأكاديمية فعلينا القول بأنها مرحلة مهمة جدا للمصور فمن المهم له أن يتقن تجسيد التناسب الذي يراه حتى يستطيع ضبط التناسب الذي يتخيله ،بمعنى أنه إذا لم يضبط العلاقات التي يعجب بها في الطبيعة ،فكيف يمكنه ضبط علاقات مبتكرة من داخله .ولكن على الرغم من ذلك فقد نجد العديد من الفنانين الذين لم يمروا بهذه المراحل بشكل دقيق ، فدائما هناك استثناء من خلال أشخاص دخلوا في ميدان العمل دون المرور بالمرحلة الأكاديمية ، لكن باعتقادي أنا أن هذه المرحلة هي التي يستطيع الطالب من خلالها معرفة كيفية تجسيد الشيء الذي شاهده على الورقة من خلال الغامق والفاتح وأقصد الظل و النور بالرصاص أو بالفحم أو بالألوان ،هذه خطوة أراها جداً أساسية لضبط إيقاعات أخرى سوف يبتكرها ،وضبط عوامل و تناسبات سوف يعبر عنها وإذا لم يمر بهذه المرحلة على الأقل ولم يفهمها ولم يحاور بها أعتقد انه سيصبح لديه بعض العوائق في تكوينه الأساسي و في تطوير حماسه بشكل جيد ،ولذلك أجد أن عليه المرور بهذه المرحلة لأنها فيما بعد ومن خلالها سيظهر الطابع الشخصي فيه. و طالما أنه يمكننا اعتبار أن التجسيم هو نوع من القواعد فمن خلال هذه القواعد نستطيع ملاحظة وجود هذا الطابع ،

* صحفية.





وهنا يجب على المدرس دفعه لكي يطور أسلوبه الشخصي واعتناق الخط الذي يناسبه أكثر والذي بمقدوره أن يبدع فيه أكثر .ويعبر به عن نفسه إذا في النهاية فإن واجب العملية التدريسية هو إيصال الطالب لأن يستطيع أن يعبر عن نفسه وأن لا يعتنق خطاً بعيداً عن الخط الذي يناسبه

■■ ما هي المشكلات التقنية التي من الممكن أن تعترض مدرس الفنون ؟

– المشاكل التي يمكن أن يواجهها مدرس الفنون :أولا أن مدة الدراسة لا تكفي للمرور بهذه المراحل بشكل كاف، فنحن حاليا نُدرس الطالب ثلاث سنوات ونصف على اعتبار أن نصف السنة الرابعة تكون لمشروع التخرج بالإضافة إلى ذلك فأن السنة الأولى تكون سنةً تحضيرية بالنسبة للطالب يأخذ فيها فن النحت والديكور وفنون أخرى ،أي بمعنى أخر أن مدة الدراسة تأخذ سنتين ونصف فقط ولا يستطيع المدرس خلالهما أن يؤكد مرحلة تأسيسية أكاديمية ومن ثم التعمق بها بشكل كبير، وأنا بشكل شخصي أعتبر أنه يجب أن يتعرف عليها الطالب .كما أن هناك مسائل أكاديمية في بداية التخصص أي في السنة الثانية من الكلية والتي هي السنة الأولى في(قسم التصوير) وفيها نحاول أن نؤكد على الطالب بأنه لديك طبيعة صامتة و لديك مدة لرسمهم كما تراهم وبذلك يستطيع أن يلاحظ كيف يتذوق الضوء و الألوان إلى أخره وهذا لا يعني أن الطالب في نهاية هذه السنة يكون قد أتقن الأمر ولكن لا يوجد لديه خيار إلا بالانتقال إلى المرحلة الثانية والتي هي بناء اللوحة وبالتالي يجب أن يبحث عن أسلوبه الشخصي وهذه هي المشكلة الأولى والتي هي مشكلة الوقت ،أما المشكلة الثانية فهي وجود مشاكل كثيرة في تدريس المواد المساعدة نذكر منها التشريح والذي هو ليس عبارة عن معلومات علمية كما تدرس



الآن عن العضلة وعملها وتمركزها إنما هو عبارة عن استيعاب للأشكال والحجوم فهي مثلا بالفرنسية تسمى مورفولوجي و تعني علم الأشكال وليس التشريح الفني فعلم الأشكال بمعنى ما عندما يتقن الطالب كيفية بناء الشكل ابتداء من الهيكل العظمي وكيفية توضع العضلات عليه وأين ترتكز يصبح فهمه أعمق للأشكال . أما في جامعاتنا فإن التشريح يدرس بشكل طبي تقريباً . كذلك المنظور الفني والذي يستخدمه المهندس المعماري ، أو مهندس الديكور لمعالجة الفراغ ، فإنه يختلف عن المنظور الذي يستخدمه المصور ، ويظهر ذلك من خلال اختلاف الطريقة التي يتوصل إليها المصور في رسم المنظور ، بعد أن يدرس الشكل ويكون عنه ذاكرته الخاصة ، فيرسم بيده (فري هاند) أي دون الاعتماد على مسطرة أو غيرها من الأدوات ، فنحن ندرسه بطريقة هندسية قوية جدا بحيث لا نقوم بتطويع هذه المادة لكي تصبح ملك للمصور بالإضافة إلى مشاكل كثيرة بالمواد النظرية والتي تخص دخول الطالب بتاريخ الفن ومشاكله وتحريضه لكي يبحث فيه فهذه المسألة ضعيفة بالنسبة لنا و أنا أحاول من خلال النقاشات بالمشغل أن أتعرض لهذه المشاكل التي يواجهها الطالب وأحلولاً أن أجد حلول لها بحدود الممكن وأن أدفع الطالب باتجاه أن يتعامل مع التصوير على أنه بحث فني وليس مجرد مهنة و إتقان.

■■ أيمكننا أن نقول بأن دراستك في الخارج كان لها دوراً هم للمشكلات التي عانيت منها كأي طالب في الكلية ؟

- من خلال سفري إلى فرنسا حاولت أن أتجاوز هذه المشاكل ،حيث أن دراستي بالبوزار جعلت رؤيتي للفن أفضل بكثير فقد تحسن التشريح بالنسبة لي ،كما استطعت أن أتفهم المنظور بطريقة غير هندسية ،وفهمت أن تاريخ الفن هو مجال للتأمل أيضا. بمعنى أوضح لقد أثرت بي في إعادة بناء مفاهيمي كمصور



بالإضافة إلى أنها ساعدتني على الاطلاع بشكل أكبر على الفنون الغربية فلم أعد أنظر إلى عصر النهضة على أنه مجرد مرحلة مملة يجب دراستها وأصبحت أحس إلى أي مدى هذه المرحلة مهمة بالفن وبالتالي فإن فهم هذه المرحلة ضروري في بحثنا عن هوية لأنه من ثغراتنا في البحث عن هوية وفي الجهود التي تبذل بشكل نظري هي عدم التعمق بهوية الأخر الذي نقارن أنفسنا به ونسأل إن كان لدينا هوية أم لا ولأننا عندما نتحدث عن هوية فنحن نقارن أنفسنا بالآخر لأنه لولا وجود الآخر لما كانت فكرة الهوية موجودة وبالتالي فالتعمق بالفن الغربي ابتداءً من عصر النهضة والتعمق فيه ليس فقط أن نتقنه كي لا نشعر بالنقص ولكن ما أن يكون نوعاً من التنقيب فيه كشرقي يبحث بالغرب مثلما بحث الغربي في الشرق والبحث هذا- كما قال ادوار سعيد وهو كأحد المفكرين الكبار وبحق شكّل هوية تحت أرضية لهويته أي بمعنى ما أصبح يراكم معلومات عن الشرق ليقول أنا المناقض له أي أكد هويته الغربية بدراسته للشرق - كما يقول هذا المفكر أن وجود الشرق ساعد على تأكيد هويته فلذلك يجب أن نعرف الآخر أكثر من معرفة عادية لنعرف هويتنا

■■ أتعني أنه على الفنان أن يكون لديه هوية حتى يصبح فناناً؟

- الرد على هذا السؤال بنعم أو لا نصبح كأننا ننظر إلى المشكلة بشكل معكوس فكأننا نقول يجب على الفنان أن يكون له هوية ليصبح فناناً وهي غير ذلك فالمصور عندما يبحث أو يعمل كمصور يكتشف أنه يتابع بحوث صورت في الغرب ويكتشف

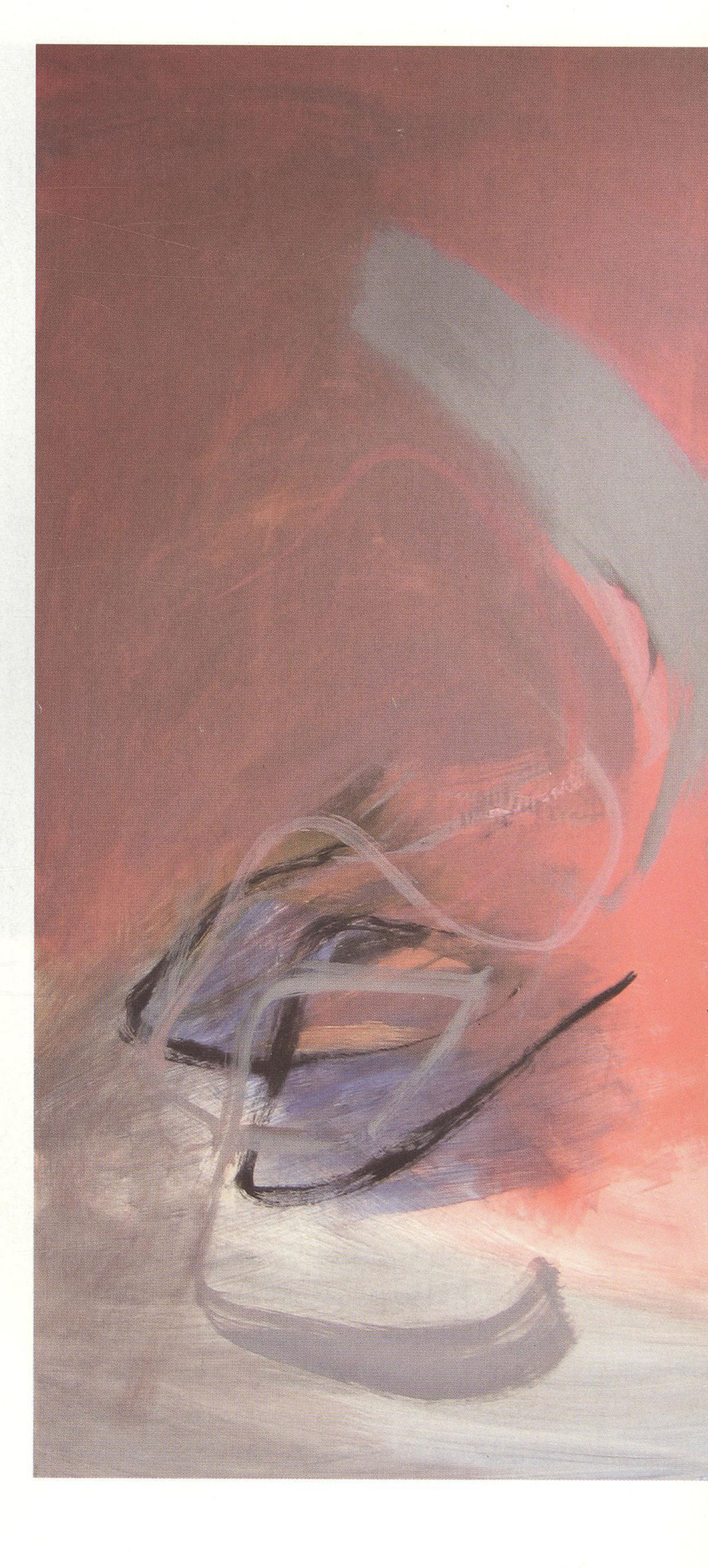


الثغرات الكبيرة فإذ أراد أن يضيف لها شيئاً بثقافته وتكوينه التي تجعله يتبنى هذا الإرث الغربي فعليه أن يضيف ولكن كيف سوف أفهم الدادائية أو ردود فعلهم على الحرب العالمية الثانية وما يجول بذهن الفنان المثقف والتي جعلته يشعر أن هذا الفن يحمل جذوراً للعنف ويشعر برغبة بتحطيمه كيف سأفهم هذا وأنا لم أعش الجو بالكامل ، نحن الآن ندخل المجتمع الاستهلاكي لكن في ما مضى أي عندما كنا شباباً لم يكن هذا الأمر مطروحاً بشكل كبير فكيف لي أن أفهم الحركات التي نتجت كردة فعل على المجتمع الاستهلاكي أو على المجتمع الصناعي مثلا ،فنجد مثلاً المصور مارسيل دوشان في كثير من أعماله التي كانت بعد عام (1914) ردة فعل على مكانة الفنان والعمل الفني في المجتمع الصناعي فكيف سأتفاعل أنا مع هذا الأمر ونحن لم نصل بعد إلى القدرة على التعبير عن أنفسنا إذا بمعنى ما عندما أريد أن أطرح السؤال لنهايته فأجد أنني لا أمتلك كل المعطيات اللازمة لكي أتمثل الفن الغربي وأطرحه بكثير من الراحة وأسجل بصمة فيه أو أضيف عليه ، فبالتالي من هنا تنشأ مشكلة الهوية وليس العكس ، ومن هنا يظهر لي ما هي الظروف التي أعيشها و المشكلات التي أعانيها وأيضا ما هي الأسس التشكيلية التي من الممكن أن أعتمد عليها وهنا أجد نفسي أصبحت أقوى بمعنى ما ، لكي أعبر عن نفسي وأعطي ما عندي وهذا ليس تبني لمبدأ ما إن كان صحيحاً أم خاطئاً أو أن الفنان يجب أن يكون لديه مبدأ فالمسألة ليست أزمة تبني لمبدأ إنما هي قصة معايشة للتعبير الفني التشكيلي حيث نجد الفنان الغربي كان يعبر من خلال مشكلاته الاجتماعية ،الاقتصادية، حتى الأخلاقية بالإضافة إلى أنه كان يتفاعل مع

تطور القيم الجمالية وقيم الخير. فبالتالي هو لم يكن يشعر بمشكلة الهوية إنما كان يعبر عن نفسه فقط وعن مشاكل عصره وهذا التعبير الناتج عن المشاكل المعاشة أنتج شكلاً فنياً ، فالشكل الفني هو عبارة عن محصلة للتطور الناتج من عصر النهضة إلى هذه النقطة التي ظهر فيها الشكل الفني الجديد بسبب أن الفنان أصبح يستطيع أن يعبر بشكل أفضل عن الموضوع المعاصر و الذي هو محصلة لهذا الشيء وبالتالي هناك عمل ينتج بشكل طبيعي. أما عندنا فهناك نوع من التبني للاتجاهات وبالتالي فأنا أحسست بضرورة القيام بنوع من الجرد لمحصلتي وأن أسأل نفسي هل أنا صفحة بيضاء وكان الجواب بالنسبة لي هو لا لكنني وبكل ما اكتسبته من الغرب استطعت أن أقوم بنوع من المجانسة بين ما تعلمته في الغرب وبين ثقافتي الشرقية

■■ كيف يمكننا تحديد التأثر الحقيقي ليقظان الأتاسي؟

– ثقافة الصورة منتشرة كثيراً فلم تعد تحمل قوة الإبهار التي كانت تملكها فيما مضى فعندما كنت صغيراً في السن أي بعمر الخامسة تقريبا أتذكر أول صورة أبهرتني وقد كانت صورة للبراق كان يحملها بائع متجول وما زلت أذكرها إلى الآن و أنا في عمري هذا بألوانها الأخضر الفيروزي والأزرق بمعنى أن تأثيرها كان قوياً عليّ لدرجة أنها ساهمت ببنائي قبل أن أطلع على الفن الغربي فانا اطلعت عليه عندما دخلت إلى مركز الفنون التشكيلية مركز (صبحي شعيب)وكنت حينها في 12 من عمري وكان فن عصر النهضة آنذاك يشعرني بالاكتئاب عندما أنظر إليه فقد كانت ألوانه بنيةً بالإضافة إلى انعدام الألوان القوية فيه و كنت ميالاً حينها للألوان الزاهية فلذلك عندما رأيت الانطباعية أحببتها وبمعنى ما فأنا أشعر أن الفن الغربي هو الفن المغروس بالنسبة لجيلي على الأقل بقوة الثقافة أكثر من كونه بشكل تلقائي وأما ذوقنا بالشكل التلقائي فليس هكذا ،لكن بعد الاطلاع والتثقيف أصبحنا نعجب بهذه الفنون وهي فنون عظيمة بحق أما ما هي التراكمات التي كانت بداخل هذه الفنون و خاصة فن عصر النهضة والفن التشكيلي بشكل عام فلا يمكن لنا فهمها والتفاعل معها من خلال صور اللوحات بل يجب أن يشاهد المرء هذه الأعمال و يتعمق فيها حتى يستطيع الامتزاج فيها فكيف لنا أن نتفاعل مع ثقافة تنتج بعيداً عنا في قارة أخرى. وهذا ما أرى أن على المرء انتقاده أكثر. أنني لو بحثت في داخلي بشكل صادق في جذور ما، في ذوق ما، متشكل في هذا البلد في هذا المكان بمعطيات معينة. فإنني أجد





شيئاً آخر عندما أمر بسوق (القرماني) للسجاد أشعر بألوان الأحمر مع الأخضر مع البيج و السكري هي ألوان ضرورية كل واحد منها للأخر بشكل قوي جدا ولا يوجد فيها لون يطغى على الألوان الأخرى فهذه تعطي مفهوماً أخر للتصوير لا أن أضع اللون رمادي وأقوم بتوزيع الألوان عليه فهذا عمل سهل لكن نعمل هذا التوازن بأن لا يكون هناك لون حامل للون أو خلفية له بل هو موجود بجوار لون أخر هذا مفهوم أخر يمكن الاستفادة منه كمفهوم أخر من ثقافة أخرى بالتصوير فبالنهاية نحن نبقى مصوري حداثة لأننا ننتج اللوحة الحديثة التي هي بنت الغرب بالنهاية أوهي نتاج غربي وفي المحصلة نحن فنانون لدينا استمرار للفن الغربي لكن عندنا مخزون فني مهم يمكننا كفنانين الاستفادة منه إذا أردنا تأسيس تصوير يستمد جانب من جذوره من ثقافتنا المحلية ونحن بشكل بديهي ليس لدينا المكونات التي نشأ عليها الإنسان الغربي سواء كنا كمصورين أو كمثقفين وأنا أجد أن هذا أمر بديهي على الرغم من وجود بعض مظاهر الحياة التي تشبه الغرب بشكل مشوه أحيانا ،فلماذا نسأل عن بحثنا عن الشيء الآخر إذا كنا نحن هذا الشيء الآخر وهذه هي الحقيقة والمهم هو أن نصل إلى صيغة نبقى فيها موجودين ضمن ما يفد إلينا ونتبناه و الذي من الممكن أن يكون جيداً

■■ أكان الوجود في الغرب دافعك للبحث عن الهوية ؟

- قبل التخرج كنا نناقش هذه المسألة كطلاب وأذكر أنني سألت أحد أساتذتي عن هذا الموضوع وقد كان هناك فنانون يبحثون في التراث في الوقت الذي كنا ندرس فيه وكان أدهم إسماعيل وخزيمة علواني و آخرين من الذين يلقبون أنفسهم فنانين يبحثون في لوحتهم عن شيء له علاقة بالفن المحلي وما يتعلق بثقافتنا فسألته عن التراث هل نقصد به تراث ما بين النهرين أم نقصد التراث الإسلامي فأجابني جواب لم يشعرني بالرضا قال لي التراث جدار بعيد إذا أردت الاستناد عليه فسوف تقع وهذا كان قبل التخرج بمعنى آخر هذا السؤال كان مطروحاً لدى جيلنا لكننا لم نكن نمتلك الأدوات للبحث فيه ومن الممكن أن وجودي في الغرب أكد لي هذه المسألة من خلال نظرة الغربي لي كشخص أخر غريب عنه وإلى أعمالي التي يمكن أن تظهر ماهيتها أكثر في الغرب فيقال عنها مباشرة أنها شرقية وكان ذلك حتى عندما كنت أعمل بالتجريد كان يقال لي أن في أعمالي فن شرقياً وكنت أعمل على(الكالغرافي) وقد أثر فيَّ الغرب وخصوصا وجودي في فرنسا والتي من خلاله استطعت الإطلاع على جميع الثقافات المجاورة بشكل كبير كما كنت مهتماً بفهم الفن الغربي من جذوره والذي هو فن عصر النهضة وأنا إلى الآن مازلت معجبا بهذا الفن وانجازاته بالإضافة إلى أن فنانيه في فرنسا و البندقية هم الذين أسسوا وأعطوا أشياء كثيرة للفن مازالت إلى الآن توقف





المرء أمامها وتجعله يسائلها لكثرة ما تحمل من قيم قوية وهي بالنسبة لي مهمة لفهم حاضر الفن التشكيلي بالغرب

■■ الإنسان هو ابن البيئة التي يعيشها فهل كانت حياتك في بلد ملون كباريس هي السبب في اغناء لوحاتك بالألوان خصوصا أنك من بيئة غير ملونة ؟

- هذا سؤال اشكالي أشكرك عليه لكنني أظن أن وجودي بباريس لم يكن هو السبب في إغناء لوحتي بالألوان فأنا أجد باريس لا تحتوي على الكثير منها فالأيام المشمسة هي قليلة نسبيا وأما الأبنية فهي رمادية ولكن يمكننا النظر إلى المقاهي على أنها الأكثر ألوانا و بالنسبة لنا فالجانب الفني التشكيلي بحضارتنا كان ملوناً جدا كالزخارف مثلا ، ودائما يكون السؤال الذي يطرح هل أثر عليك الشرق بألوانه وأنا لا أجده كذلك إنما كنتاج فني شرقي فهو ملون جدا سواء كمنمنمات أو كزخارف فالسجاد مثلا كله ملون بطريقة قوية وأثرت على الفنانين الغربيين أمثال ماتيس مثلا

والسؤال هنا لماذا إحساس الناس كأنهم في بيئة ملونة جدا وهذا الشيء يتطلب البحث فيه ولكن ما يلفت لي نظري هي البقاليات الشعبية في الحميدية مثلا فاستغرب لأي مدى الإنسان عندنا يحب الألوان فنجد حفلة للألوان مصنوعة من الملبس والشكولا و السكاكر ولا أعرف لماذا ، وقد كان المرحوم مصطفى فتحي وهو حفار معروف يخرج إلى البادية و يأخذ معه الطراريح المزركشة المليئة بالألوان وأنا أفسر ذلك أن ابن البادية الذي لا يرى الألوان يصبح بحاجة قوية لها وبسبب انعدام اللون يُخلق بداخله عطش شديد له ومن الممكن أننا نعيش العطش اللوني ذاته . .

■■ ما سبب إغراقك الشديد باللون الأزرق في لوحاتك؟

- في فترة معينة فعلا استغرقت فيه أكثر من الأعمال الحالية و كنت أميل للون الأزرق أكثر من غيره ولكن لا أعلم من الممكن لأنني أشعر بأن اللون الأزرق يميل إلى اللا نهاية كالبحر يمكن أن يكون هذا سبباً ولكنني فعلاً لا أعرف ماذا كان السبب في

انشدادي لهذا اللون الآن أصبح هذا الانشداد أقل من ذي قبل ولكن بالعموم ليس لدي تفسير مفصل عن السبب ولكن من المؤكد أنه يأخذك وكأنه الشيء البعيد وكأنه يمثل الشيء المطلق وكأن فيه شي من الروحانية

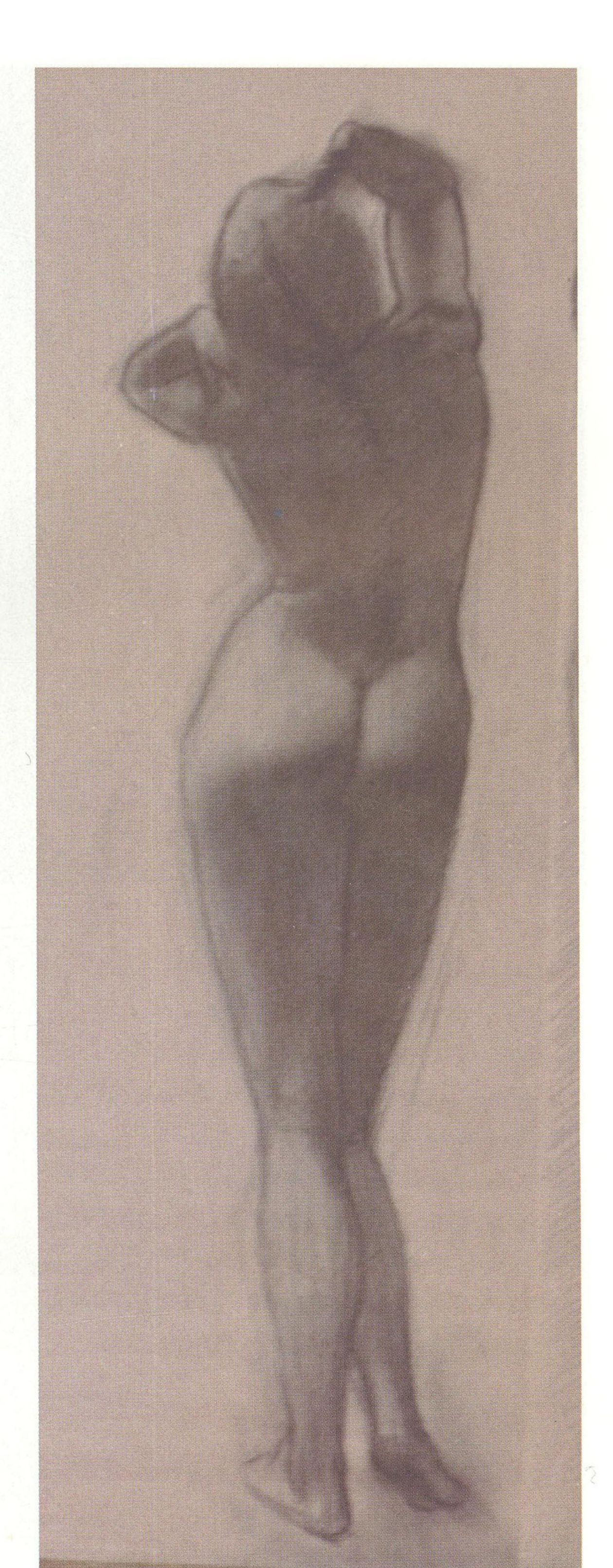
■■ نجد في لوحاتك خطوطاً قوية تفصل بين الشكل والخلفية حينا وتتكامل مع الشكل حينًا أخر فماذا تحاول أن تقول من خلال هذه الخطوط ؟

- لقد حاولت بناء شكل على هذه المفاهيم يعني أن الخط لا يحترم حدود الشكل أحياناً يمكن أن يدخل وكأنه جزء وكأنه يلغي الحدود بين خلفية الشكل والشكل نفسه ولكن بكل تأكيد من الممكن أن يكون ذلك استعراضاً لقاعدة ما وقد يتبدى لنا هذا الشيء ببعض الجوانب ولكن اللوحة بشكل عام لا يمكن أن تتحول أو لا أريدها أن تتحول كما لو أنها استعراض لمفاهيم يجب أن تكون أكثر من ذلك وأنا بالتالي أشعر بوجود هذه المقاربة بجانب من أعمالي ، وبرأي وإذا كنت أنجح في الوصول إلى المشاهد بها فهذا شيء أخر ومجرد أنني ألغي مفهوماً أو أحاول أن ألغي مفهوماً وهو أن الشكل هو شكل وخلفية دون أن يكون هذا نوعاً من الاستعراض لهذه القاعدة لذلك نشاهدها ببعض الجوانب وليس بجميعها وأحيانا نشاهد هناك تحديداً قوياً جداً بين الشكل أو الخلفية بمعنى القطع القوي وأحيانا أخرى لا يكون هذا التحديد قويا وهذه هي القصة ليس بالضرورة أن تكون كل اللوحة استعراض لقاعدة ولكن ما أحاول أن أقوم به هو أن لا أتوقف كثيراً أمام هذا المفهوم والذي هو الشكل والخلفية

■■ ما سبب تواري المعارض الفنية ليقظان الأتاسي عن ساحة الفن السوري بعد عودته من باريس ؟

- السبب أنني كنت مرتبطاً بفترة ما - وبعد رجوعي من فرنسا - بقيت مرتبطا بهذه المعارض التي كنت مشاركاً فيها من قبل ولكن بعد عودتي أقمت معرضا في المركز الثقافي الفرنسي وصالة عشتار وأيضا منذ فترة أقمت معرضاً لدى أصدقاء لي بصالة جديدة اسمها مونولوف و الآن بعد أن أعدت أعمالي من فرنسا سأعاود نشاطي للعرض

■■ هل تحب أن تضيف شيئاً أخر؟



- أحب أن أقول بأنني أؤمن بشكل عميق أن الفن الغربي وابتداء من عصر النهضة اكتشف قواعد اعتمدت في الفن وأصبحت أسساً حتى القرن التاسع عشر سواء بطريقة التحجيم واستحضار الشخص والأشياء والتوازنات اللونية وتوزيع الضوء و التكرار وتطور لديهم وأنا أؤمن بأنه لدينا طريقة أخرى يمكن منها استنباط أسس لرؤيا فنية للوحة أي بمعنى ما نحن لدينا مفاهيم أخرى لعلاقة الشكل بالخلفية والتي هي علاقة خاصة حيث يمكن الشكل أن يكون خلفية لشكل أخر أو للون أخر وفي الزخرفة لا يمكن أن أميز شكلاً وأثبت الخلفية دائما الخلفية يمكن أن تتحول إلى شكل وهذه أسس أخرى مختلفة عن الأسس التي بني عليها الفن الغربي ولا أقصد أن أقول وهذا فقط فهناك الكثير من الأشياء التي يمكن الاستفادة منها لكي يصبح لدينا نوع من الأسس لشخصية فنية وأنا مؤمن بهذا دون الإدعاء أنني نجحت فيها أوبأنني قادر على تطويرها لأنني أعتبر أن هذه مسؤولية عدة أجيال من المصورين الذين يجب أن يؤمنوا فيها بشكل عميق فهي لا يمكن أن تكون مهمة فردية حتى يكون لها في النهاية نتيجة .

* * *

الفنان يقظان اتاسي

- مواليد حمص 1950
- 1988 ، شهادة البوزار ، المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة بباريس ، قسم التصوير .
- 1974 ، بكالوريوس في الفنون الجميلة قسم التصوير من كلية الفنون الجميلة – قسم التصوير . جامعة دمشق .

من المعارض الشخصية :

- نيسان 1988 صالة (La galerie) باريس ، فرنسا.
- كانون أول 1988 (MAC – 2000) القصر الكبير باريس ،فرنسا

تشرين ثاني 1990(MAC – 2000) القصر الكبير باريس ، فرنسا

- آذار 1992 صالة (Arabesque) بروكسل ،بلجيكا
- تشرين ثاني 1994 (MAC -2000) اسباس ايفل ،برانلي باريس،فرنسا
- كانون ثاني 1996 متحف (Marzelle) مارمند – فرنسا
- شباط 1998 المركز الثقافي الفرنسي ، دمشق.
- حزيران 1999 (Espace) Art Cotemporain 99 Auteuil باريس ،فرنسا .
- تشرين ثاني 1999 (MAC -2000) اسباس ايفل – برانلي باريس ،فرنسا
- نيسان 2000 صالة عشتار دمشق
- مايس 2000 (Espace) Art contemporain – 2000 Auteuil باريس – فرنسا .
- حزيران 2000 Pul's Art ( ) لوما – فرنسا 0
- تشرين أول 2002 (Espace Auteui) MAC – 2000 باريس ،فرنسا
- نيسان 2004 صالة (IKOR) . لافريت سور سين – فرنسا .
- آذار 2006 مركز أندريه مالرو الثقافي (Espace cuhturel André Malraux) . لوكريملان بيستر . باريس . فرنسا

من المعارض الجماعية :

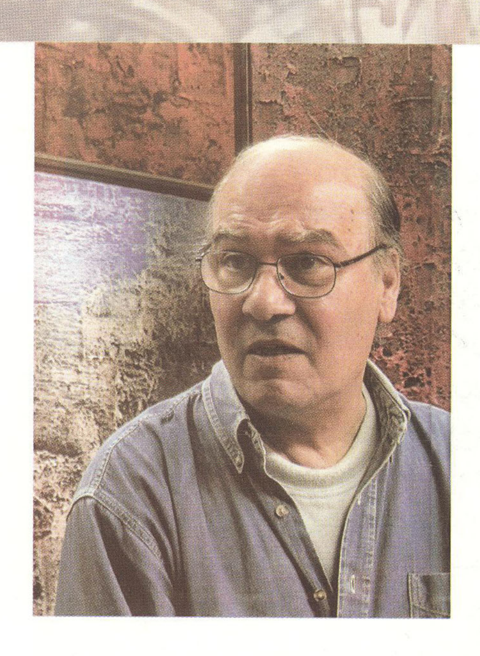
- مايس 1981 قصر اليونيسكو (UNESCO) باريس – فرنسا
- حزيران 1982 (FIAP) باريس ، فرنسا.
- تشرين أول 1988 صالون (Grands et jeunes) القصر الكبير ، باريس ، فرنسا.
- تشرين ثاني 1988 (صالون Les realites nouvelles) القصر الكبير ، باريس ، فرنسا.
- حزيران 1991 صالة (Mediart) باريس ، فرنسا.
- تموز 1994 متحف عمان الوطني ، عمان، الأردن
- مايس 1995 (CNIT) باريس ، لاديفانس فرنسا

دعوة من (SPSAS)فريبوغ ، سويسرا

- تشرين ثاني 1997 صالة بلاد الشام حلب
- مايس ، حزيران 2001 (Maison de l'infante)سان جان دو لوز ، فرنسا.
- شباط 2003 الجائزة الأولى في صالون (Vesinet) فيزينية ،فرنسا.

بيانال :

- كانون أول 2003 بيانال فلورنسا الدولي للفن المعاصر . فلورنسا ،إيطاليا
- شباط 2005 بيانال طهران الدولي . إيران .



نذير نبعة..

رصانة التحولات والتزام الموقف..!!

د. محمود شاهين*

ينتمي نذير نبعة إلى جيل ما بعد الرواد في الحركة الفنيّة التشكيليّة السوريّة المعاصرة. ولد في المزة عام 1938. درس الرسم والتصوير في كل من القاهرة وباريس، ودرّسهما في دير الزور والنبك قبل أن ينتقل العام 1968 لينضم إلى الهيئة التدريسيّة في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، ويمكث فيها حتى إحالته إلى التقاعد قبل عدة سنوات.

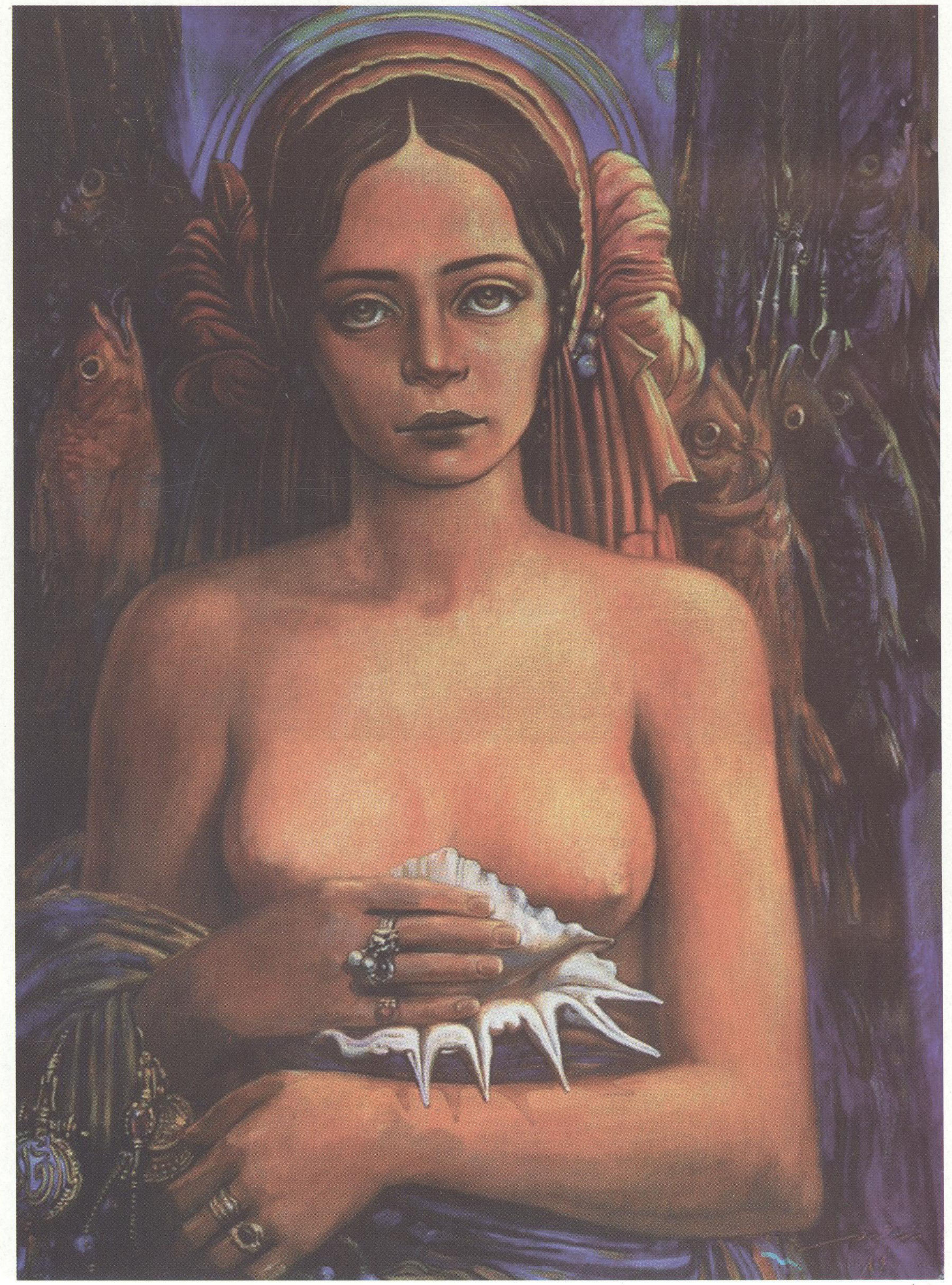
مارس نذير الفن بصدق ومحبة وصمت وهدوء وسلاسة، وعاش حياته مع أسرته الصغيرة المؤلفة من زوجته الفنانة شلبية إبراهيم وابنه عمار وابنته صفاء بنفس الخصائص.

التصق نذير نبعة ببيته ومدينته ووطنه، وأبدى في فنه، موقفاً نبيلاً ومناضلاً، تجاه قضايا وطنه وأمته، لا سيما قضية فلسطين التي أخذت حيزاً كبيراً من تجربته الفنية التي أصبح عمرها نصف قرن من الزمن، اختزل بعضاً من ملامحها العريضة، معرضه الاستعادي الأخير الذي أقلعت به صالة (تجليات) للفنون بدمشق ربيع العام 2009 وضم ما يربو على ثلاثين لوحة منفذة بتقانات لونية مختلفة، تعود إلى مراحل مختلفة في تجربته الفنيّة ممتدة من العام 1964 حتى العام 2009. إذ ضم المعرض إحدى لوحات مشروع تخرجه في كلية الفنون الجميلة

*نحات وأستاذ: عميد كلية الفنون الجميلة بدمشق.



نساء.



عشتار.



الناي.

بالقاهرة الذي دعاه (عمال مقالع الحجارة) المنجز العام 1964 وآخر لوحة في سلسلة (تجليات) المنفذة العام 2009، وما بين اللوحتين، انضوت لوحة من معرضه الشخصي الأول الذي أقامه في صالة الفن الحديث العالمي بدمشق عام 1965، ولوحتان من تجربته مع أشجار الغرب في دير الزور، ثم سلسلة لوحات تعود لأواخر ستينيات ومطالع سبعينيات القرن الماضي، تناول فيها، وجوه وأجساد أنثويّة عارية، ماهى فيها بين التاريخ القديم لمنطقتنا العربية وملامح العصر الحالي. كما ضم المعرض مجموعة لوحات تنتمي إلى سلسلة (الدمشقيات) وجدار كامل في المعرض خصصه للتجليات التي سبق وقدمها في معرض خاص بصالة (أتاسي) للفنون في دمشق قبل سنوات، وفي هذه الاعمال خرج نذير من مشخصاته إلى أفق الاختزال الشكلي المستوحى من مشاهداته وتأملاته، لما تكتنز عليه الطبيعة من مناظر ومشاهد مختلفة، تضاهي ما تنداح عنها أنامل الفنان المبدع وتبزها قيمةً تشكيليّةً وتعبيريّةً.

جوانب من التجربة

لا تختزل الأعمال التي ضمها المعرض الأخير بصالة (تجليات) كامل المفاصل التي تحركت فيها تجربة الفنان المتميز نذير نبعة، وإنما هي بعض من ملامحها، إذ غابت عن المعرض،

مرحلة هامة ورئيسة منها، هي الأعمال التي نفذها بالأبيض والأسود، وكان جلها مكرساً للقضايا الوطنيّة والقوميّة، لا سيما قضية فلسطين، وبالتحديد موضوع الفدائيين، والثورة الفلسطينية التي نفذ لها مجموعة متميزة من الملصقات والشعارات، أخذت طريقها إلى العالم، عبر المعارض والمهرجانات والمؤتمرات والمنشورات المختلفة، وهذا الالتزام شيء طبيعي بالنسبة لنذير نبعة، الذي يعتقد(1) أنه لا يوجد فنان غير ملتزم بالقضيّة. فالفنان الذي لا يتخذ موقفاً إزاء قوى الظلام والشر التي تستهدف حضارة أمته بأكملها، ليس فناناً بالتأكيد. فالفنان هو القلب المبدع للحضارة، وبالتالي هو





دمشقيات.

المدافع الأول عنها.

ويؤكد نذير (2) أنه في اللحظات الخطرة التي تكون فيها حضارته مهددة بالدمار، تنهار قيمة كل عمل غير مباشر، وتتحدد قيمة العمل واضحة صريحة، بل وصارمة، ألا وهي قيادة الجماهير للدفاع عن حضارتها. من هنا لا بد للفنان من أن يلتزم بقضايا عصره ومجتمعه، وأن يخرج من القوقعة التي يحبس فيها نفسه ليطل على الحياة، فالفرديّة هي استعلاء عن الحياة، وانفصال عنها، وضياع في المطلق. لكن الالتزام كما يراه نذير لا يعني أن يُمسخ العمل الفني إلى عمل إعلاني يقع في السطحيّة، وهو ليس وعظاً أو إرشاداً، وإن كان من وظيفته الأساسيّة أن يهيئ لإحداث تغيير عميق في جذور الحياة الاجتماعيّة. فالفنان العظيم هو ذلك الذي يُعبّر بفنه عن وجدان الشعب، وضمير العصر.

الأبيض والأسود

قدمت أعمال هذه المرحلة، نذير نبعة رساماً متمكناً، ومؤلفاً (غرافيكياً) هاماً، ومرمزاً من الطراز الرفيع، حيث قدم الإنسان فيها، بأسلوب مختزل، وبنية قوية، مُحملاً برموز النضال والثورة والسلام، تارة، ومجابهاً عنيداً لكل ألوان وأشكال الاحتلال والقمع والاضطهاد، تارة ثانية.

ما يلفت الانتباه في أعمال هذه المرحلة، عدا عن التزام نذير الصريح والقوي والصادق، بقضايا وطنه وأمته، الصيغة الفنيّة العالية التي عكس من خلالها، هذا الالتزام، حيث جمع فيها بين (ثوريّة) الموضوع و(فنيّة) أداة التعبير، الأمر الذي شكّل رافعة للشكل والمضمون في أعماله، وعكس بأمانة، المقولة التي تؤكد على ضرورة مواكبة الشكل والمضمون، في العمل الفني، لا سيما العمل الذي يتصدى لقضايا الثورة والتحرر

وجه.





من التجليات.

والنضال، والذي جاء لدى العديد من الفنانين التشكيليين العرب، ضعيفاً وبعيداً، عن الجوهر الحقيقي للقضايا الكبيرة والحساسة التي تصدى لها.

لقد وفق نذير بين نبل الموضوع وأهميته، واللغة الفنيّة العالية التي اقتصرها على الخطوط (الرسم) وعلاقة الأسود والأبيض، وهذه الأعمال تحديداً، قدمته رساماً مهماً، ومؤلفاً (غرافيكياً) من الطراز الرفيع.

متفرقات

أما الأعمال المنتمية لمرحلة دراسته الأكاديميّة، وما أعقبها، فتشير بوضوح، إلى أن نذيراً حسم أمره، منذ البداية، لقضية الإنسان الكادح، المناضل، الشريف، والوطني المرتبط بأرضه وشعبه ومجتمعه. وهذا الإنسان، قدمه بصيغة واقعيّة مختزلة، تواكب فيها الخط (الرسم) واللون، والواقع والرمز، والتصريح والتلميح، وقد مثلت هذه النزعة لديه، أعمال مشروع تخرجه في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة 1964، وأعمال معرضه الشخصي الأول عام 1965، التي مهدت أيضاً، للمرحلة اللاحقة التي توزعت على الاستعارات التاريخيّة الحضاريّة من موروثنا الفني (صلاة، عروس البحر، المدينة، حواء، العصفور، كاهنة مردوخ، فراتية) وعلى الأعمال الملتزمة بقضايا الوطن والأمة النضاليّة.

استلهام الموروث الحضاري

في نحو اثني عشر عملاً مُنجزاً ما بين أواخر ستينيات

من معرضه الأول.



الصمود.

ومطالع سبعينيات القرن الماضي، ضمها معرضه الأخير، توزعت على الوجوه والأجساد الأنثويّة العارية وشبه العاريّة، رسم نذير الملامح الرئيسة لشخصيته الفنيّة الرئيسة القائمة على ولع واضح، بالموروث الحضاري الهام لمنطقتنا العربية، لاسّيما في مصرو ما بين النهرين، فقد حملت هذه الأعمال، تأثيرات قوية قادمة من فنون هذه المنطقة القديمة، ومرتبطة في الوقت نفسه، بالعصر المعيش. في هذه الأعمال، ورغم حضور اللون فيها (وهو في الأغلب لونان ومشتقاتهما) إلا أن سطوة الخط (الرسم) واضحة ومؤكدة فيها، كما حملت أيضاً، ميل نذير للتجريب التقاني، وولعه بعوالم (الغرافيك) والحفر، وتوجهه للبيئة الشعبيّة العربيّة، حيث استخدم بكثرة مفرداتها التي وظفها بإتقان، مع الجسد الأنثوي الفتي العاري وشبه العاري، ضمن تكوينات مدروسة في بعديها التشكيلي والتعبيري.



امرأتان.

أعمال هذه المرحلة، مزيج متآلف وجميل، من مرحلة الدراسة الأكاديميّة وما بعدها، ومن مرحلة أعمال الأبيض والأسود التي كرسها لموضوعات الفدائيين والثورة الفلسطينية والنضال التحرري لإنساننا العربي عموماً.

يرى فاروق البقيلي (3) أن نذير نبعة كان يرى الماضي القديم بسحره العريق، متصلاً بالحاضر، وهذا فرض عليه أسلوب العمل الفني ووسائله، لا سيما في لوحاته الأولى، حيث اتسم التشكيل عنده بطابع أدبي، والموضوع تمحور حول مأساة الإنسان الحديث، متخذاً نزعة صوفيّة. أما وسائل نذير نبعة اللاحقة، فقد أخذها من الصحراء التي أعطته لون الشمس المشرق، وكان يرى الإنسان الموجود هناك وكانه قطعة من الأرض، لونها بني محروق. الحكايا في هذه الفترة، كانت



تجليات.

تأتي إلى أعمال نذير، من الصحراء ، واما البدويّة التي كانت تستحم في نهر الفرات فقد جسدت حكايّة صحراويّة، قدمت تزف نفسها وعيونها اليقظة التي تحمل قدراً كبيراً من الدهشة البكر، وهي مرتبطة بشكل أو بآخر، بتماثيل ماري، وتجعلك تبحث عن الإنسان السر، وسر الإنسان.

إشارة للتجليات

خلال عقد سبعينيات القرن الماضي، وفي البرزخ الفاصل بين أعماله المشبعة بمحمولات تراث المنطقة وبين أعمال ما أطلق عليها (الدمشقيات) اشتغل نذير على لوحة جديدة مُختزلة العناصر، ثرة الألوان، قوية التكوين، وقفت بنوع من التردد الواضح، في الحدود الفاصلة بين (التشخيص) وبين (التجريد) وهي في الحقيقة مزيج جميل ومعبّر ومتفرد، لما كانت عليه تجربته، ولما ستصبح عليه، في مرحلة (الدمشقيات)، وهي إشارة واضحة وأكيدة، لمرحلة التجليات التي أنجزها فيما بعد و انحاز فيها للاختزال والتجريد.

هذا من جانب، ومن جانب آخر، عكست هذه الأعمال، ثقافة نذير البصرية الجديدة، وتأثره بالتجارب الفنيّة العالميّة الجديدة، أثناء وجوده في باريس للتخصص العالي في مجال الرسم والتصوير (من 1971 إلى 1975) إذ بدت واضحة فيها تأثيرات سرياليّة وتكعيبيّة وتجريديّة.

الدمشقيات

منتصف السبعينيات وما بعدها، بدأت تتوالد الأعمال التي أطلق عليها عنوان (الدمشقيات) ومنها اللوحات التي تحمل أسماء: (هلال، المساء، الربيع، هند، بدوية، البحر، مريم المجدلية، ست الحسن، العروس، القوقعة، حسنا) ... وغيرها.



طبيعة صامتة.

في هذه الأعمال، مزج نذير ببراعة، بين مراحله السابقة كافة، مستفيداً من الخبرة التوليفيّة والتقانيّة (الغرافيكيّة) البارزة لديه، وبيّن قدرته المتميزة، على توظيف اللون لهذا العالم (الغرافيكي) المدهش الذي حقنه بخيالاته، ومحمولات ذاكرته البصريّة، من عوالم الطفولة التي أمضاها في بساتين المزة (غوطة دمشق الغربية) متماهية، بملامح الوجوه الأنثوية التي رعت طفولته (الأم، الجدة، القريبات الأخريات) ومعظم هذه الوجوه (كما قال) أخذت طريقها إلى (دمشقياته) التي كانت المرأة وجهاً وجسداً، وبوضعيات مختلفة: عنصراً أساساً فيها، تحيطها عناصر من الطبيعة (صخور، نباتات، ورود، فاكهة، قواقع وأصداف) إضافة إلى مشغولات شعبيّة عديدة توزعت على الحلي والسيوف والمصابيح وأطباق القش والمباخر وعلب الزينة والمجوهرات، والزخارف العربية الإسلامية، والناي، والثياب ... الخ. في هذه الأعمال، تبدت معلميّة نذير في التوفيق بين ما تزخر به الحياة الشعبيّة السوريّة من مشغولات ورموز ومفردات وبين المرأة التي قدمها بوضعيات وأشكال مختلفة. ففي بعض الأعمال، اكتفى بوجهها ويديها، وفي أخرى، أخذ جذعها العلوي مع اليدين، أو كاملة، محاطة بغطاء الرأس والثياب الشفيفة المتناثرة التي تغطي كامل الجسد، أو تتجمع منحسرة عن الصدر واليدين والرجلين والوجه، وهذه العناصر مجتمعة، برع نذير بإبرازها وتصويرها، إضافة إلى حشد كبير من المنمنمات الدقيقة التي صوّرها بواقعيّة تصل حد الصورة الضوئيّة لدقة تفاصيلها، وبراعة ألوانها، وقوة رسمها. لقد صرف نذير في إنجاز دمشقياته، وقتاً وجهداً كبيرين، باحثاً ومنقباً، عن أفضل إطار لتقديم جماليات المرأة الدمشقية ومحيطها الشعبي والطبيعي المحقون بالخيال وتداعيات الذاكرة البصريّة الأولى للفنان التي (كما يبدو) أحاطت بتفاصيل هذا العالم الذي سرعان ما تداعى وارتمى فوق



من مرحلة دمشقيات.

سطح اللوحة، بمجرد تمكن الفنان من امتلاك أدوات تعبيره، والخبرة في التعامل معها، بفعل الدراسة الأكاديمية والممارسة والإطلاع.

ثياب الأجداد

يرى نذير (4) أن معادلة التوفيق بين البيئة والمناهج الغربيّة معادلة مركبة المفروض أن يعيش الفنان زمنه ويرى كيفيّة تحقيق هذه المعادلة المركبة، لأنه لو اعتمد كلياً على الفنون المحليّة وعلى التراث، فكأنه يلبس ثياب الأجداد. معنى ذلك أنه لم يضف شيئاً لما أبدعه من سبقوه، فقط كرر ما صنعوه، وهذه المشكلة واجهت في البدايّة أغلب الفنانين الذين استوحوا من الفن الفرعوني والفن الآشوري والسومري، وجدوا أنفسهم يقلدون أجدادهم الذين كان عصرهم واهتماماتهم مختلفة، بينما هم أبناء القرن العشرين. صحيح أن الجماليات التي كان الأجداد يبحثون عنها ما زالت موجودة، سواء أكان ذلك في الفن التشكيلي أم النحت أم الشعر أم غيرها من الفنون. لكن المفروض أن يكون هناك شيء جديد تتصل جذوره بهذا القديم، ولكنه مختلف عنه، أو مكمل له.

التجليات

سلسلة الدمشقيات التي استنفذت وقت وجهد نذير، قادته إلى مرحلة وسطى تفصل بينها وبين التجليات شبه التجريديّة، مثلتها أعمال الوجوه الأنثويّة، والطبيعة الصامتة التي دعاها (دمشق) وصور فيها بشكل خاص الرمان وبعض الصمديات، حيث تقشف فيها رسماً ولوناً وعناصر. بعدها انتقل إلى التجليات التي استلهمها من الجروف الصخريّة الناهضة على شواطئ البحر في محافظة اللاذقيّة، أو على ضفاف الأنهار، وعباب الغابات، في أكثر من موقع ومطرح في سوريّة. تأمل

نذير هذه الجروف والمناظر، صوّرها ضوئياً، تذوق طعمها، غسل الروح والأحاسيس والبصر والبصيرة بها، ثم استدعاها إلى ريشته، ليرميها فوق سطح لوحة مربعة بقياس شبه موحد، وبلونين وتدرجاتهما (أبيض وأسود، أسود وبني، أزرق وأسود وبني، أحمر وأسود) بحريّة وعفويّة، بعد أن أسس لها بشكل وطريقة تتقاطع مع ما تحمله العناصر الطبيعيّة من هيئات وألوان، ما جعلها مزيجاً متجانساً من التجريد والتشخيص، التصريح والتلميح، الواقع والخيال، ومن ثم، تحولت إلى حالة، تستدعي البصر والبصيرة إليها، ليبحث كل منهما عما يروي عطشه، من جماليات الطبيعة الساحرة المطهمة بالغموض، ما منح المتلقي، حرية التأويل والإحالة والاستنباط، ومن ثم الذهاب بعيداً، في عذوبة الحلم والخيال.هذه العذوبة بثها نذير في تجلياته ،بشيئ من الغموض والانفعال العفوي المتحلل من المباشرية ،او التشخيصيّة المتعمدة ،لكنها مع ذلك ،ظلت تشير، بهذا الشكل أو ذاك ، الى عناصر واقعيّة واضحة ، لاتخطؤها العين المتأملة ، ولا يتوه عنها الاحساس النقي .

* * *



من مشروع التخرج.

مراجع البحث

(1) من مقابلة أجراها فاروق البقيلي مع عدد من التشكيليين نُشرت في مجلة الأسبوع العربي تحت عنوان (كلام الريشة والقلم فن للفن أم فن للمعركة) العدد 426 تاريخ 1967/8/7.

(2) المصدر السابق.

(3) فاروق البقيلي (نذير وشلبية والكائن الثالث) الأسبوع العربي _ بيروت 1967.

(4) ملحق (أبواب) نصف الشهري الذي تصدره جريدة تشرين الدمشقيّة العدد 19 تاريخ 2010/7/18.

الفنان المصوّر..

جورجيو موراندي ؟؟..

د. عبد الكريم فرج *

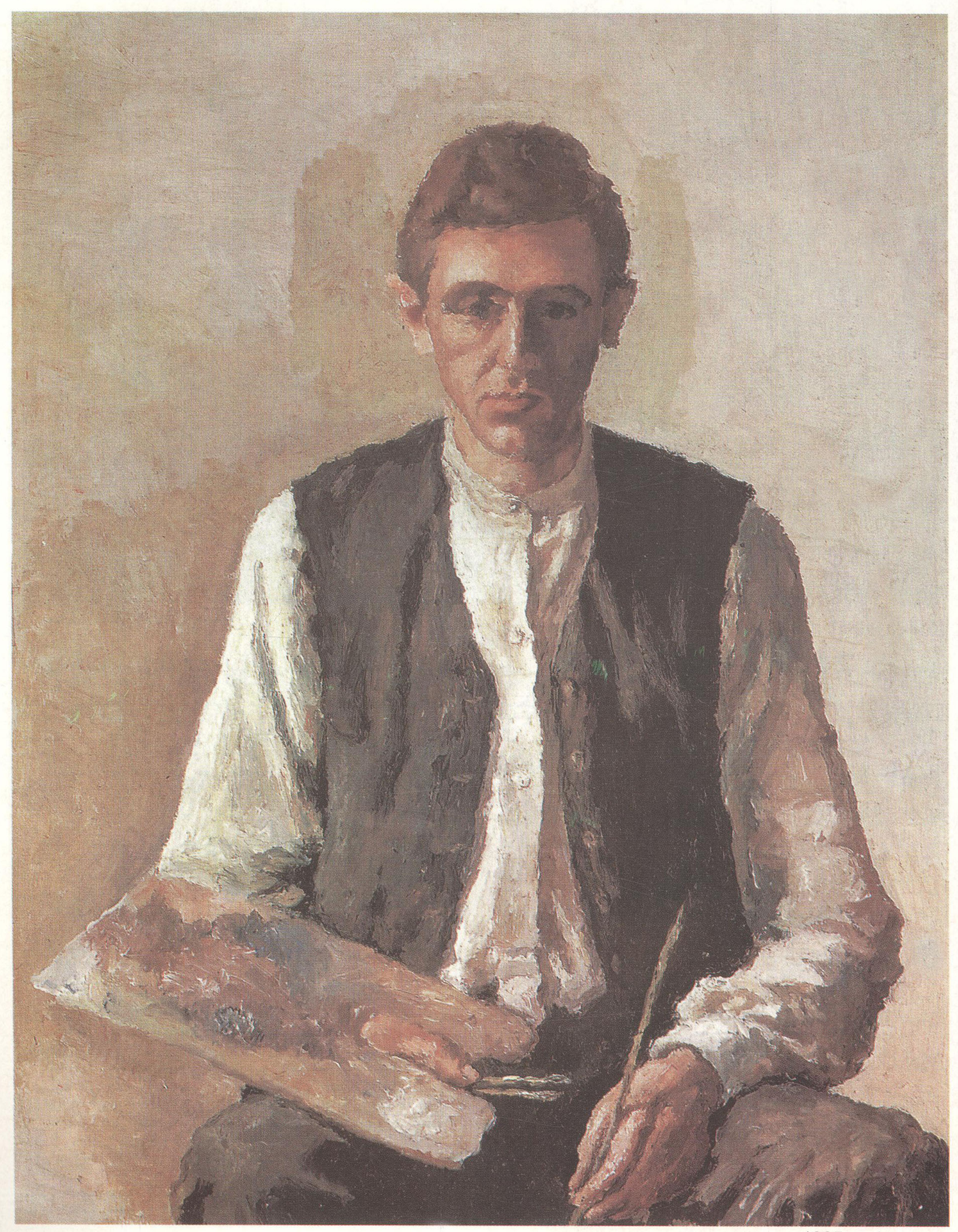
في سطوح تتسم بالبساطة ، وعلى خلفية تنقسم إلى أرضيّة حاملة للتكوين ومساحة تؤكد الجذب البصري للإحاطة بمكوناته ، وعبر منظومة لونية مفعمة بالاحساس التصويري يضع موراندي تأليفاته التي تتحول إلى توهجات لونية خافتة حيناً ومشعّة حيناً لتنسجم في توافق بالغ الحساسية والرهافة بعيداً عن الصخب والضوضاء .

تبدلات الألوان وإيقاعها التنغيمي في تجمعات عاتمة أو ظليلة تقدّم ألق الألوان المبهرة العاكسة للأشعة البصرية ، وبين هذه وتلك تتشكل البنية الرصينة والمبسّطة والمحوّرة ضمن توازناتها الكلاسيكية لتبعث روح الحركة في التشكيلات المصوّرة وتبثّها من جديد بعيدة عن الملل والرتابة ، لتثير الحوار والجدل في إيحاءاتها المجازية وقد ارتدّت بخيال جديد نحو الواقع بطاقاتها الابداعية واسقاطاتها الذاتية غير المسبوقة.

تحويرات موراندي المبسّطة والتي ألمحت من بعيد لقيم تجريدية ووضعت الأشياء المرسومة في صيغة من الإبهام تقودنا إلى توجّهات ميتافيزيقية ، في رؤية تصل بشكل ما بين موراندي وبين تشكيلات الفنانين الميتافيزيقيين .

قابل بعض الفنانين والملاحظين موراندي بنوايا لا تنم عن الاعتراف بنظرته وفلسفته في التشكيل الفني ، ولكنه صمد في وجه الذين لم يستطيعوا فهمه من المصورين والنقّاد الإيطاليين ، وأدرك أن ما أصابه يشبه تماماً ما

* حفار و عميدكلية الفنون الجميلة في السويداء.



بورتريه ذاتي، 1925.



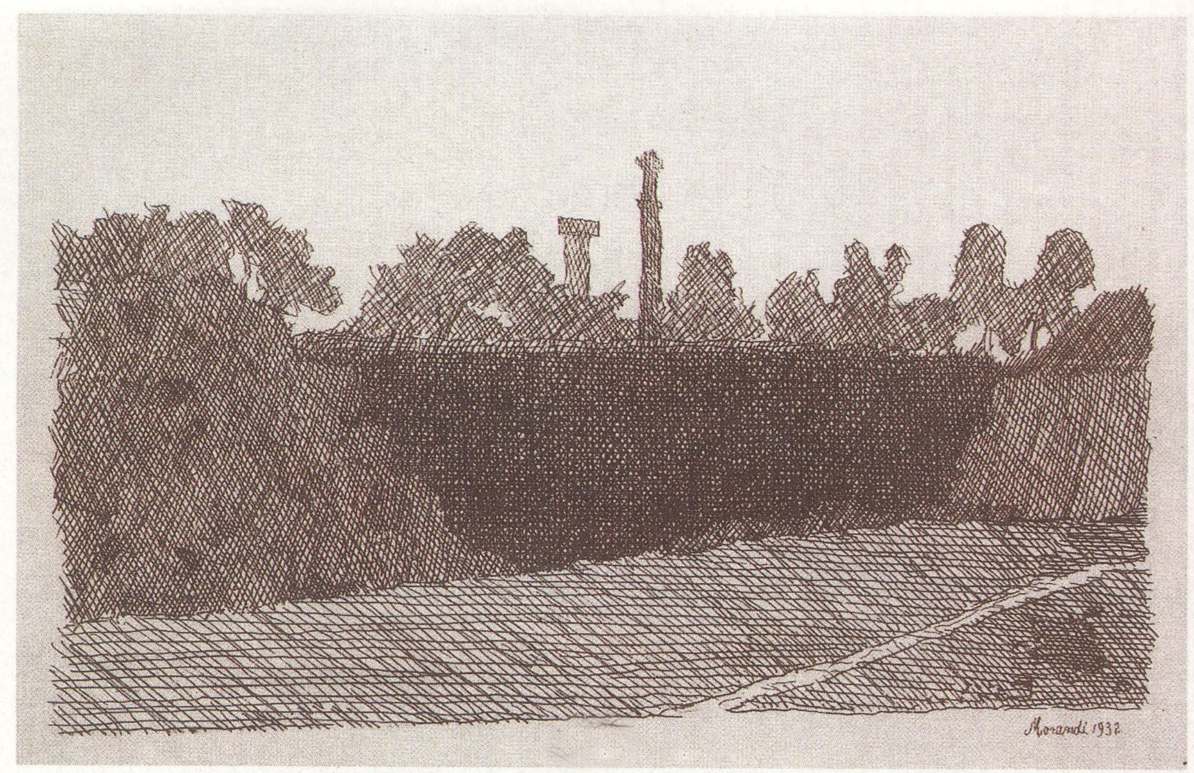
طبيعة صامتة، 1946.

واجهه الفنان (ديغا) الذي ابتكر برسومه رؤية حرة وطليعية تصدّرت ثقافة الحداثة عندما انتهج الطريقة الانطباعية وقد تمثّلت واضحة في تصويره (راقصات الباليه) .

استمر موراندي في طريقته بقناعة وعناد وبهذا الأسلوب شكل لنفسه وبلده كنزاً ثميناً ، وذاع صيته لدى الإيطاليين وأخذت العديد من العائلات الإيطالية تتنافس على اقتناء أعماله ، وأصبح الجمهور الذي عرف أعماله يتوقع رؤيتها في جميع الأنشطة الفنية وصار غيابه عن المعارض الإيطالية يشكل فراغاً وتساؤلاً كبيراً ، وقد ظهر ذلك واضحاً في المعرض الإيطالي الذي أقيم في نيويورك عام 1994 في متحف (غوغنهايم Guggenheim) ولم تحضر فيه أعمال موراندي لأن الجمعيات الفنيّة الأمريكية رفضت اشراك أعماله في هذا المعرض ، وأصرّت على عدم اقتناء أعماله أو عرضها في المعارض التي تستضيفها ، ولكن مالكي أعمال موراندي من أهله وأصدقائه والعديد من الفنانين الحريصين على خصوصية الفن الإيطالي تنادوا وجمعوا من بيوتهم ومن المقتنيات الخاصة أعماله الفنيّة وخصصوا لها متحفاً ضخماً في بلدة (بولونا Bologna) ، وقد أتبع هذا المتحف إلى بلدية المدينة ، وافتتح للزائرين في خريف عام 1993 ، والأمر المهم في هذا المقام أن نذكر الإلتفاتة العظيمة في إيطاليا لما بقي من أعمال موراندي التي أنجزها خلال دراسته الأكاديمية والتي شملت الرسم والتصوير والألوان المائية وأعمال الحفر والطباعة ، وقد وزعت على بلديات المدن الإيطالية لتصبح مراجع يطّلع عليها المواطنون في جميع المدن الإيطالية .

كان المناخ المناسب والمحبب للفنان موراندي هو حياته المتّزنة والعصامية متمثّلة بالتزامه العمل في محترفه والعيش الدائم مع زجاجاته والأواني الفخّارية والنحاسية والخزفيات والأباريق التي جمعها من كل مكان في بلده وكوّمها على طاولات الرسم .

بقي موراندي مخلصاً لأسلوبه الذي يتعمّق في جوهر الطبيعة بحثاً عن البساطة التي تستغرق الرؤية الحسية أو



View of Montagnola from Bologna, 1932

البصرية للأشياء التي نراها لاكتشاف ما هو جوهري في كل الطبائع التي يرسمها ، واستمر في أبحاثه هذه ولم تزعزعه التيارات الحديثة العاصفة ، وقد عُرف في نظر الفنانين الإيطاليين والنقّاد على أنه في طليعة ممثلي الفن الإيطالي الكلاسيكي ، وعُدَّ من أهم الأنصار لبعث حركة الإحياء للقيم الفنيّة التقليدية ، وفي هذا المجال كتب الناقد (ليو لونغانايسي Leo Longanisi) عام 1928 بما معناه : أنه يهنئ موراندي لأنه لم يُعِر اهتماماً للنتائج التي سجّلتها التكعيبية ، وأضاف الناقد نفسه في تعليقه على احدى الحوارات حول فن موراندي عام 1935 عبارات هامة جدّاً في الإطراء المطلق على فن المحافظين (تيار موراندي) ، ويؤكد الملاحظون المتفهّمون لفن موراندي نقاء موهبته في الرؤية والتخيّل معاً خصوصاً في تحليل الأشكال والألوان ، وقد عبّروا عن ذلك بوصفهم أعماله أنها تعبّر عن قوانين الوحدة المتآلفة التي ترسم الأشكال بحساسية متناهية تشبه أوتار الآلة الموسيقية بدقّتها وتنظيمها . كما صرّح برأيه الناقد الأمريكي (تيلليم سدني Tillim Sidny) عندما قال (كان موراندي ... يقف في الموقف الفاصل بين التأملية والتزيينية ، لقد كان مقدام زمنه والزمن الذي سبقه، وإذا كانت مناظره الطبيعية قد حَفلَت بنجاح فإن الطبيعة الصامتة حَفِلَت بنجاح أكثر نزوعاً وإلهاماً) .

ويقول موراندي نفسه (أنا أعتقد أن الفن يعبّر عن قيم فنيّة أكثر مما يعبّر عن قيم دينية أو أخلاقية أو عن معاني العدالة الاجتماعية أو الأمجاد الوطنية ، لا شيء يكون غريباً عني أكثر من ذلك الفن الذي يخصص نفسه لخدمة أهداف أخرى غير الذي يتضمّنه الفن نفسه) .

لقد ارتبطت انتصارات الفنان في أسلوبه وأعماله الفنية بأساسيات بسيطة كرّسها في مرسمه الصغير الذي يدخله النورمن إحدى نوافذه وفيه عدّة طاولات تتوضع فوقها زجاجاته وأباريقه وكل عناصر الطبيعة الصامتة التي أحبّها والتي شكّلت بتشابهها وتنوعها منطلقات إحساساته الإبداعية ،وحسب قول (كارن ويلكن Karen Wilkin) في المضمون



طبيعة صامتة، 1951.

: أن تصورنا لهكذا طبيعة صامتة يرسمها موراندي يحمّلنا مسؤولية كبيرة من أجل فهم جرأته في وضع ألوانه التي تتحرك بين تلك الأدوات البسيطة الواضحة المتجاورة والتي تتوضّع فوقها طبقات الغبار لتكتم إشعاع ألوانها، ومسؤولية موراندي تبدو لنا كبيرة جدّاً عندما يخترق بإحساسه كل هذا الغبار ليرسم ألوان الطبيعة الصامتة بخياله ورؤيته المبتكرة

وعندما رسم موراندي مناظر البيوت الريفية في (بيرتللي Bertelli) وهي مغطاة بالثلوج أظهر جمال الأشكال المدغمة وقد تقبّعت بحلل بيضاء وتحوّلت إلى ما يشبه الأشكال الشبحيّة عبر إضفاءاته وتخيلاته .

عرض موراندي عام 1914 في فندق Bologna مع فنانين بشّروا بالمدرسة المستقبليّة وعرض معهم كذلك في روما ، ولكن موراندي كان لا يحترم اتجاه المستقبليين ، وكان يسمّي المستقبليّة (الصبي الرديء) الذي يتصف بالزخرفة والفوضوية المرتبكة، وقد شبهها بالمسرحية أو الجوقة الموسيقية التي تعزف ألحاناً متنافرة ، ولم تكن أكثر من نداءات استغاثة أُطلقت من بعض الفنانين مثل : (بوسيوني وسيفريني) .

أطّلع موراندي على أعمال كل من (كارلوكارا Carlo Cara) الميتافيزيقية وأعمال (دي شيريكو De Chirico) وعرض كذلك مع الميتافيزيقيين في ألمانيا عام 1921 وبعد ذلك في فلورنسا ، وربما اقترب موراندي في بعض أعماله من الميتافيزيقية بذلك التوازي في خلق الطوابع الواقعيّة المنعزلة أو المنفردة وقد رُكِبَت عند الميتافيزيقيين برؤية خيالية اعتباطية وتجسّدت أشكالها بوساطة خطوط واضحة



طبيعة صامتة، 1942.



Landscape ,1963.

المعالم وشديدة الوضوح ، غير أن موراندي لم يكن مغرقاً في هذه الرؤى الافتراضية ولا في دلالاتها الرمزية والغرائبية .

اعتمد موراندي على احترام البحث الجاد في فهم الطبيعة المرسومة وبنى أساسيات الإبداع على القدرات الإلهامية الطموحة ، واستشهد بأعمال (سيزان) عندما قال ما معناه : أن (سيزان) مثال يُحتذى في البحث الطموح ، فقد بقي طيلة حياته طامحاً في الوصول إلى حقائق جديدة في عمق الأشياء، ولكنه ربما لم يصل إليها أيضاً . ويخاطب موراندي الفنان (رايموندي Raimondi) قائلاً في المضمون : مهما نظرت إلى الطبيعة ستجد فيها زوايا لم تعرف كيف تحلُّ إشكالاتها، وسيكون كافياً جدّاً إذا حصلت على نسبة ضئيلة منها ؛ ويشير هنا بالطبع إلى أهميّة البحث الجاد في كشف مكنون الطبيعة .

بقي موراندي على عناده وتصميمه في مقاومة كل التيارات الحديثة الجامحة بما في ذلك توجهات التكعيبيين التجزيئية وكل ما يراه ضرورياً في أفكار (سيزان) وتصويره هو ما أولاه من أهمية إلى إبراز الحجوم وصياغتها في الفراغ المحيط ، وعليه لم يكن موراندي معنيّاً أبداً بالتفاصيل التي ولجت بها التكعيبية باتجاه تفتيت الأشكال وتحويلها إلى قطع وزوايا من أجل الحصول على أبعاد حجميّة في أعماق كل قطعة في



طبيعة صامتة، **1932.**

الشكل المرسوم ، لكن موراندي أخذ من هذه النظرية فكرة تجسيد الشكل بقيمته الحجميّة في الفراغ المحيط ، وظهر فهمه هذا واضحاً في رسمه للمناظر الطبيعية ورسمه للبيوت والمنازل والأشجار والهضبات والتي أضفى عليها جمالاً بإدغام كتلتها وحجومها .

كانت الحياة الشخصية لموراندي بسيطة واضحة المعالم بعيدة عن الرياء ، فقد عاش ضمن أدبيات الاتزان والهدوء والثقافة التي اختارها لنفسه . ولد في مدينة (بولونا Bologna) في إيطاليا عام 1890 ؛ أُسرته مؤلفة من أخوين هو الأكبر فيهما ومعه ثلاث أخوات ، أبوه اسمه (أندريا) وأمه (ماريا ماكا فيري موراندي) ، فارق أخوه الأصغر الحياة في سن مبكّرة ، وكان والده محترماً في الأوساط الاجتماعية وقد عمل في إحدى المكاتب الخدمية التجارية . في عام 1906 عيّن الوالد ابنه للعمل معه لكن الابن هجر العمل بعد عام واحد والتحق بأكاديمية (بولونا) للفنون الجميلة وحصل على دبلوم منها عام 1913، كان موراندي شغوفاً جدّاً بالأسفار والتجوال في الأراضي الإيطالية ، وكان خلال أسفاره يدرس الآثار الإيطالية النُصبيّة المتبقية من تراث الماضي ، وأنجز في هذا المجال عدداً من المناظر الطبيعية التي عُرِضَت في المعارض الدولية مثل بينالي (فينيسيا) وقد شكلت أسفاره



طبيعة صامتة، 1938.

التي دامت حتى عام 1920 الدليل الثقافي لتطبيقات دراسته الأكاديمية وخبراته العملية في فترة الدراسة الأكاديمية ،وأضاف إلى مرجعياته الثقافية رصيداً هامّاً من الصور الفوتوغرافية التي عرّفته على مجمل الأوابد الأثرية والتراث الفني على الأرض الإيطالية. وفي أعقاب العام 1915 سيق إلى الخدمة العسكرية ، ثم أُطلق سراحه بسبب ظروفه الماديّة الحرجة وبعدها أصبح مشرفاً على إدارة مدارس ابتدائية في أربعة أقاليم إيطالية بين الأعوام 1926-1927 وفي عام 1930 عُيّن أستاذاً في أكاديمية الفنون الجميلة في مدينة (بولونا Bologna) وحقق حضوراً هاماً في الأوساط الإيطالية المبدعة خصوصاً بين الأعوام 1943- 1964 . لكن الهجوم العاصف للتيارات الفنيّة الحديثة أقلقه جدّاً ، وصار يرى في المعارض الفنيّة اتجاهات لا تتناسب مع ثقافته ووجهة نظره فهجرها واكتفى بالتزامه باهتمامين اثنين في حياته : العمل في الأكاديمية كأستاذ في التصوير والحفر، والعودة إلى محترفه الخاص وبقي على هذا المنوال حتى وفاته في مدينته عام 1964. ترك موراندي لتاريخ الفن ولبلده إرثاً فنيّاً هاماّ وكل من اقتنى عملاً من أعماله يعد نفسه من مالكي الكنوز الثمينة .

* * *

مراجع البحث

Karen Wilkin(1)

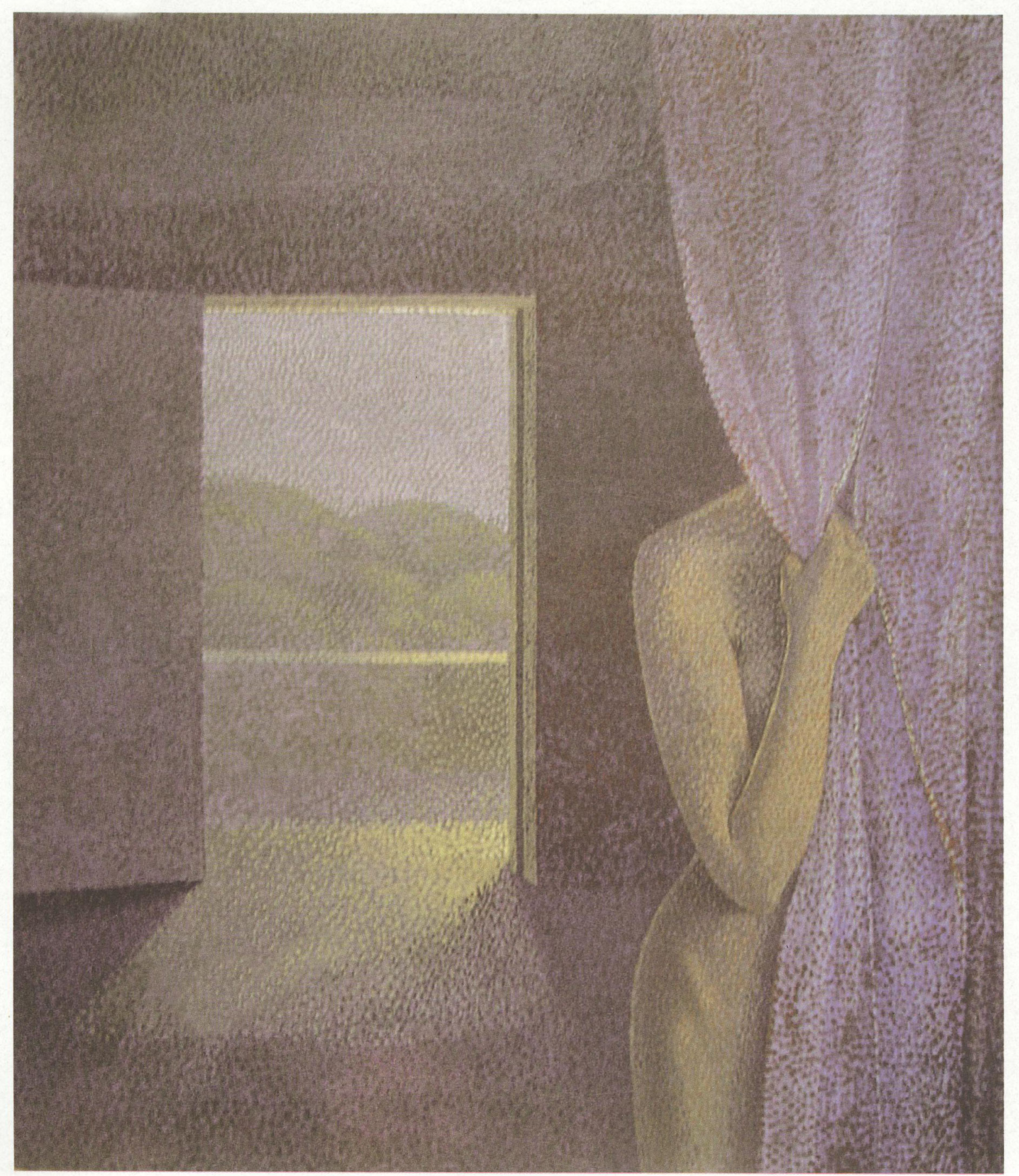
Morandy Barcelona (Sain) 1997

Kay George – the penguin book of Italian (2) verse – London 1965

(3) مذكرات الباحث الخاصّة

(4) أ.د.عبد الكريم فرج ـ تقنيات فن الحفر والطباعة اليدوية ، مطبوعات جامعة دمشق عام 1993.

(5) أ.د.عبد الكريم فرج ـ فن الحفر والطباعة في أوربا في القرن العشرين ـ مطبوعات دار نبنوى ، دمشق عام 2008.



لوحة للفنان عصام درويش، إختباء.

حروف على الرمال....

ورشة الفنان "أندروفان دير ميروي" ..!!

عن مجلة "نون" المرافقة
لملتقى الشارقة في عددها /3/ 13 نيسان 2010

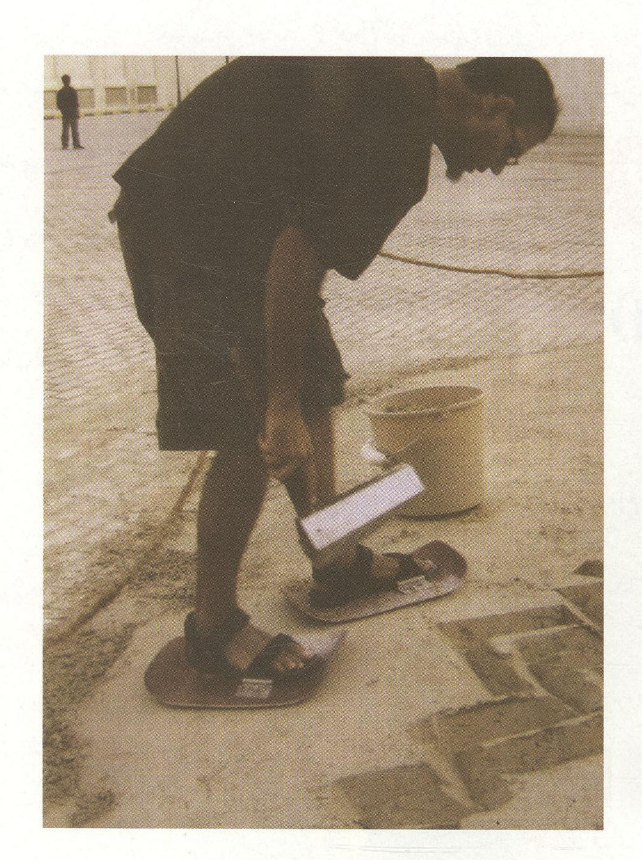
استطاع الفنان الجنوب إفريقي (أندروفان دير ميروي – 1964) أن يحول شغفه ولعه بالتخطيط على الرمال إلى مشروع فني فريد، مما حمله على ابتكار أدواته وأسلوب تحركه على سطح الرمال لكي يبدع تصوراته الخطية التي تكون مشروعاً فنياً مبتكراً وجديداً، وأيضاً يكاد يكون الأوحد في العالم.

يقوم (أندرو) بنحت الحروف والنصوص والرسائل المكتوبة عبر المسطحات الرملية ثم يلتقط مجموعة من الصور التوثيقية الكبيرة التي تبرز جماليات صنيعه الفني والتي من شأنها أن تبقى على طبيعة تلك الأعمال بعد ذلك لأوقات طويلة خاصة وأن هذه الأعمال الأصلية تكون سريعة الزوال بفعل الأمواج وخلافه.

وقد استضافت الشارقة الفنان ليعرض أعماله ويقدم ورشة حية للمرة الأولى في المنطقة العربية، ذلك ضمن فعاليات الدورة الرابعة من ملتقى الشارقة لفن الخط العربي، وكان لـ







(نون) معه حوار موجز أكد خلاله على سعادته بالعرض في الشارقة كونها المرة الأولى التي يعرض أعماله في بلد عربي يمتاز بتراثه الأصيل وعمائره التقليدية التي تجبر المرء على عشقها، كما يمتاز باحتضانه لمجموعة كبيرة من الفنانين المحليين والعالميين الذين يؤدون عملهم بمنتهى الود خاصة في ظل الدعم الذي توفره له حكومة واعية ورشيدة تقدر الفنون والثقافات وترعاها بكافة السبل مما يوفر للفنانين مناخاً صحياً ومناسباً لطرح المتنوع الجديد من إبداعاتهم وتصوراتهم الجمالية.

وعن شغفه بنحت الكتابات على الرمال قال أندرو (لقد بدأت منذ 10 سنوات تقريباً احتراف هذا العمل وابتكار الأدوات والوسائل وكذلك الأسلوب المساعد للتحرك على سطح الرمل من أجل إنجاز العمل على أتم أوجهه، ويعود الفضل لخطاطة بلجيكية قامت بدعوتي لإنجاز أعمالي في بلدها لمدة شهر، وهو ما منحني ثقة في مواصلة العمل وتطوير أدواتي وطروحاتي التي أقوم بتصويرها فوتوغرافيا بعد ذلك لتوثيقها من خلال زوايا رؤية ولحظات ضوئية مختلفة ومتنوعة يمكنها أن تظهر جماليات هذه الأعمال التي أتفرد بإبداعها على مستوى العالم).



وأكد الفنان أنه استفاد من كتابات ورموز البربر في الشمال الإفريقي وكذلك من أحرف اللغة المحلية في جنوب إفريقيا، ومن الأحرف الإنجليزية في إنتاج تصميماته، وقال في هذا السبيل (بدأت بكتابة النصوص على الرمل مستعيناً بالأحرف الإنجليزية حتى يفهم الناس ما أخطه على الرمل ثم بدأت أوظف أحرف من ثقافات متعددة ورموز بسيطة في ثنايا أعمالي لطرح تصميمات متوافقة بصرياً وجمالياً).



الكلمة والصورة !!..

(الجزء الثاني)

"إنها لنعمة غير منتظرة ولا تقدر بثمن، أن يشهد الإنسان بإم عينيه مجال فكر وحياة يعيش انقلاباً." (1)

-ريجيس دوبري-

■ د. عبد الله السيد*

قدّم الباحث في الجزء الأول تحليلاً تكوينياً، لكل من الكلمة و الصورة، حيث يلتقيان بمفهوم " العلامة " البصرية في المنهج السيميائي، ثم استعرض بعض الوقائع المتعلقة بهذا المفهوم في الفكر المعاصر.

ثم عاد الباحث إلى أصول هذه المسألة في الفكر اليوناني، ليستعرض إنطلاقها عند الشاعر "سيمونيدس الكيوسي556- ق.م" عبر علاقتها بالشعر والتصوير، حيث قال " الشعر تصوير صائت، والتصوير شعر صامت" ليتناولها الفيلسوف " أفلاطون" في جمهوريته عبر مفهوم التقليد أو المحاكاة، وليقعّدها الفيلسوف " أرسطو" في كتاب الشعر، لتمضي بعد ذلك في خطين: واحد في تاريخ الفكر الغربي من جهة، وثانٍ في تاريخ الفكر العربي من جهة أخرى.

و بعد أن يستعرض الباحث المسألة في الفكر اللاتيني عند الشاعر" هوراس"، و في فكر عصر النهضة عند المصور "دافنتشي"، ثم في الفكر الكلاسيكي، و في الفكر الحديث، يستخلص الباحث أن نتائج هذه المسألة كانت غنية في الفكر الغربي، فإن كان انطلاقتها من المقارنة بين الشعر والتصوير، فإن تطورها قاد إلى بحث العلاقة بين المسرح والشعر والتصوير و النحت و العمارة و الموسيقى، فكان من أولى نتائجها ولادة مصطلح " فن" بالمفرد، و ظهور فنون جديدة كالأوبرا و الأوبريت والباليه، و أخيراً السينما والتلفاز.

ثم ينعطف الباحث، ليعالج هذه المسألة في الفكر العربي، موضوع الجزء الثاني..

*نحات و باحث جمالي استاذ في كلية الفنون الجميلة بدمشق.

صفحة من مخطط سرياني من سنة 1221م (القيامة)
مكتبة بطركية السريان الأورثوذوكس في دمشق

[illegible]

[illegible]

[illegible]





عنترة أبو الفوارس و عبلة، رسم أبو صبحي التيناوي، متحف التقاليد الشعبية دمشق

5-2-1. في الفكر العربي..

بدت المسألة عند "الجاحظ"، في كتاب "الحيوان" حين قال "فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير*" ليستخلص منها "جابر عصفور" قصد القول بثلاث مبادئ: أولها.. أن للشعر أسلوباً خاصاً في صياغة الأفكار، وثانيها.. أن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم على تقديم المعنى بطريقة حسية، أي أن التصوير يترادف مع ما نسميه التجسيم، وثالثها.. أن التقديم الحسي للشعر، يجعله قريناً للرسم، ومشابهاً له في طريقة التشكيل والصياغة، وإن اختلف عنه في المادة[63]، ليعلق على هذا قائلاً "قد يكون الأساس النظري للمقارنة بين فني الشعر والرسم مفتقداً تماماً في كتابات الجاحظ – التي نعرفها – لكن بعض أحكامه النقدية تؤكد جنوحه إلى هذه المقارنة[64]" وهذه الفكرة للجاحظ يلتقطها – حسب عصفور – الرماني، والعسكري، وابن جني، والزمخشري والمرزوقي وابن سنان وابن رشيق أي مجموعة من النقّاد والبلاغيين والمفسرين[65].

لكن هذه المسألة توضّحت وتنامت، مع ترجمة كتاب "الشعر" لأرسطو، التي بدأها "أبي بشر متى بن يونس القنائي"، وفي "رسالة قوانين صناعة الشعراء" للفارابي، و"فن الشعر من كتاب الشفاء" لأبي علي الحسين بن سينا، و"تلخيص كتاب أرسطو في الشعر" لأبي الوليد بن رشد[66]، ليتابعهم في هذا الشأن بلاغيون ونقّاد، كقدامة بن جعفر والباقلاني وابن طباطبا، وابن سنان، وعبد القاهر

* يعلّق د. إحسان عباس على هذه العبارة التعريفية قائلاً "إن تعريفه لا يخرج عن قول هوراس" "الشعر والرسم"، انظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب – د. إحسان عباس – دار الأمانة / مؤسسة الرسالة – بيروت – طبعة أولى – 1971 – ص 98.

الجرجاني، وحازم القرطاجني[67]، والأخيران خير من تفهم علاقة الصورة بالشعر، وألحا عليها[68].

وتغفو المسألة بعدئذ، على المستوى النظري، لتتمظهر على المستوى العملي، فيما أسمي بالشعر الهندسي، والشعر المشجر[69].

1-2-6. الحداثة العربية..

لكن هذه المسألة تتجدد، مع النهضة العربية، وبالتحديد مع الشيخ "محمد عبده" مفتي الديار المصرية، حين يقول عام 1894: "الرسم ضرب من الشعر الذي يُرى ولا يسمع، والشعر ضرب من الرسم الذي يسمع ولا يرى"* [70].

وكانت كلمة "فن" بمعنى المهارة والخبرة، قد ظهرت في القرن التاسع عشر في بعض عناوين الكتب الطبية أو الزراعية، أو العسكرية في مصر، بعد إنشاء مدرسة "الصنائع والفنون" أسوة بمدرسة "Arts et métiers" في باريس، من قبل "محمد علي باشا" عام 1839 [71].

وبالتأثر بالشعر الانكليزي، تتمظهر المسألة، مع جماعة "أبوللو"، ومع مجموعة الشعر الحر في مصر، لتتبدى فيما بعد عند مجموعة الشعراء، الذين تأثروا بموضوع العلاقة بين الشعر والتصوير، مثل: صلاح عبد الصبور، وأمل دنقل، وعبد المعطي حجازي في مصر، وعند عبد الوهاب البياتي، وسعدي يوسف في العراق[72]، وعند نزار قباني، وأدونيس، ومحمود السيد في سورية، كما استجابت لذلك دراسات، انطلقت من مفهوم تراسل الحواس، مثل كتاب "تراسل الحواس في الشعر العربي القديم"[73] للوصيفي، حيث يكشف ظاهرة "التراسل، في الشعر العربي، والتي تبدو أنها كانت مطروحة دون أن تسمى، وذلك في كتاب "الزهرة، للأصبهاني، وفي كتاب "المحب والمحبوب والمشموم والمشروب" للرفاه السري، حتى وعيها، عبد اللطيف البغدادي" ليتناولها في الحديث مجموعة من الباحثين والنقاد مثل د. محمد غنيمي هلال، ود. علي العشري، وأحمد بسام ساعي. أما كتاب "بنية الايقاع في التكوينات الخطية[74]" للزيدي، فهو يؤكد في تحليله على الناحية الموسيقية في التكوينات، وهي مسألة تناولها "ليوناردو دافنتشي" – كما رأينا- كما تناولها المصور "كاندينسكي" في كتابه "نقطة، خط، سطح"[75]، وتناولها "ايتيين سوريو" في كتاب "توافقات الفنون عام 1947"[76] كما أشرنا سابقاً.

-2-

1-2. قرائن الكلمة والصورة..

إذا كانت مسألة الكلمة والصورة، غنية النتائج في الفكر الغربي، على المستوى النظري والعملي، وشارك الفلاسفة والكتّاب والشعراء، والمسرحيون، والمصورون والنحاتون في معالجتها، فإن هذه المسألة في الفكر العربي لم تتجاوز مجال الشعر – كما أشرنا- واختزلت كل المسألة بالصورة الشعرية، وما أسماه النقّاد "التقديم الحسي، والتجسيم"، يضاف إلى ذلك مسألة البناء الصياغة.

ولكن هذه المسألة، كانت غنية على المستوى العملي، دون أن يعي أصحاب التجارب والخبرات هذه المسألة، ولعلّهم وعوها بشكل فطري، وعبر الممارسة والإنتاج، دون أن يكتبوا بها، أو ينظّروا لها.

فإذا أردنا إجراء جرد سريع، فإننا واجدون في تاريخنا البعيد والقريب انجازات وقرائن، تصبّ في هذه المسألة، أو تجسّدها، أو تنطلق منها، فهناك:

1- المخطوط السرياني، والقبطي.

2- المخطوط الإسلامي – عربي – إيراني – تركي – مغولي.

3- الفن الشعبي (imagerie).

4- الخشب الملون (العجمي) وعناصره في البيت الشامي.

5- التكوينات في فن الخط العربي.

6- اللوحة الحديثة، أي لوحة الحامل.

وللدقة.. فيما نطرح، ويتعلق بهذا الموضوع، فإننا نشير، أننا نلتقي هذه المنجزات "الكتابة والصورة" معاً في عالمنا العربي، بشكل متفاوت الحضور، والأهمية، والجنس، إلا أنه حضور تجريبي، حسي، وملموس، مازلنا نعيشه.

2-2. العلاقة بين الكتابة والصورة..

أننا نركزّ هنا، وفي هذه العجالة، على العلاقة بين الكتابة والصورة، على المستوى التشكيلي، وهي العلاقة القائمة بينهما، عبر وجودهما في حيز محدود، حيث يشكلان عملاً تشكيلياً واحداً، وذلك

* أليست هذه الصيغة، صيغة "دافنتشي" بالضبط تماماً؟..



که ولایت را بگذارد و شیر گفت من بروم و شهر او را کفایت کنم در خودمنی آورد و تنها بر نشست و برفت
تا بدان کوه برسید یکبار اژدر از آن کوه بیرون آمد و دهن باز کرده آتشی در دمید در آن صحرا چنانکه
بهمن برفت و بپای فرو مرد و خواست که بهزیمت رود که آن اژدر پیشتر آمد و بیکدم او را درکشید و او در دهن
اژدها ناپدید گشت خبر در جهان افتاد که اردشیر را اژدر فرو برد و جمله امرا جمع شدند و سه ماه تعزیت داشتند
و زاری بسیار کردند و امرایی که بودند بمظالم نشستند و تخت بی پادشاه ماند و اردشیر را پسری بود
ساسان نام بهند و سیستان رفت و پیش نیامد ایشان گفتند پادشاهی بایستی که قابل

تاج و تخت بودی بار شنواد پهلوان با رنج بگشاد و گفت همای را بر تخت بنشانیم که شایسته تر است و فرزند اردشیر
و نبیره اسفندیار است و از تخمه ملوکیت بدین سخن جمله رضا دادند و تخت را بیار استند و دواج اردشیر در همای
پوشانیدند و رشنواد که اتابک او بود تاج اسفندیار بر سر او نهادند و کمر گشتاسب بر میان او بست و انگشترین شاهی
در انگشت او کردند و همای را بر تخت نشاندند و جمله امیران و بزرگان در پیش او زمین بوس کردند و سر بر آوردند



شريف خزندار، كتيب القمر الشرقي على شاطئ الغرب، بالإشتراك مع فاتح المدرس، 1962

عبر توصيف حضورهما، دون تقويمهما، وعبر ما تقودنا إليه رؤيتنا البصرية المباشرة، دون بيان خلفية تلاقيهما.

1.2.2. المخطوط السرياني المصور:

يبدو المخطوط السرياني –وهو ديني- غنياً بتنوعاته التشكيلية، وبنماذجه الصيغية، وبطروحاته المساحية، وبهندساته التوزيعية، حيث يقدم لنا، كتاب "jules leroy" المعنون بـ "المخطوطات السريانية المصورة، والمحفوظة في مكتبات أوروبا والشرق"[77]، ذخيرة طيبة للملاحظة والدراسة. فإذا تجاوزنا عن القرائن، التي تتضمن الزخرفة مع الكتابة، وهي هامة وكثيرة، فإننا نجد عدة نماذج: آ- القوانين:

1 - تنظيم الصفحة وفق أعمدة وأقوس (وهي اختصار المعبد) والكتابة الشاقولية فيما بين الأعمدة، تتضمن القوانين. ص17.

2 - تنظيم الصفحة وفق أعمدة وأقواس، والكتابة الشاقولية فيما بينها + عناصر تصويرية على جوانبها وأعلاها، تمثل نباتات مزهرة، أنواعاً من الطيور، غزلاناً، طواويس، والأخيرة هي المفضلة كما يبدو خاصة فوق الأقواس. ص18

3 - تنظيم الصفحة وفق أعمدة وأقواس + الكتابة بين الأعمدة شاقولياً + تكوينات بشرية تمثل أحداثاً دينية. ص 22، 23، 24، 27، 28. نلاحظ هنا أن ص 25، 26، نظمت في الأساس وفق النموذج السابق، إلا أن يداً جديدة، تدخلت، فربّما محت (وهو الأرجح) بعض الرسوم، وأضافت إليها كتابة أفقية بحرف سرياني، تشغل شكلاً مستطيلاً. أما صفحة 29، فقد تدخلت يد وملأت الفراغ الأيمن والأسفل بكتابة عفوية، وبحرف عربي.

4 - نفس النموذج السابق، يمثل عمودين وقوس، ولكن الكتابة بين العمودين، تتخذ في امتدادها توجهاً

داراب ناما، من الفن المغولي في الهند.



من مخطوط كليلة و دمنة.



الفنان أحمد معلا. 2008.

شاقولياً، وفي منتصفها كتابة أفقية تتخذ في امتداد عناصرها توجهاً شاقولياً. وعلى الجانبين من الأعمدة تكوينات تصويرية + أسفلها كتابة شاقولية تشكل مستطيلين، بالكاد متناظرين. ص30

5 - أساسيات النموذج أعمدة وأقواس، وكتابة بين الأعمدة، إنما تعلو الكتابة بتوجه أفقي تشكل مستطيلاً، رأسي القديسين على الهامش. ص 36، 37.

ب- بناء، معبد أو كنيسة:

1 - نموذج يمثل بناء (على شكل خيمة) تتوزع الكتابة شاقولياً في الفراغات بين الأشخاص. ص21.

2 - نموذج يمثل بناء (على شكل خيمة) القديسون بين الأعمدة + الكتابة الأفقية أعلى رؤوسهم في الفراغ المحيط، بنسبة ضئيلة + الكتابة الأفقية أسفل البناء بحده الأرضي. ص21.

3 - ذات النموذج، والشكل الأول، في أعلاه كتابة شاقولية، غير منتظمة التوجه، إلا أنها تغلق بياض الصفحة ص31.

ج- الصورة تجاور الكتابة:

1 - تأخذ الصورة التي تمثل قديساً أو حدثاً، الجزء الأكبر من الحامل، لتضاف الكتابة أسفل وأعلى الصورة فقط ص 67، 68، 69، 64، أو لتحيطها من كل الجهات ص 64 إلى الجانب الأيمن فقط ص 44، 45، 63 أو على جانبي الصورة وأعلاها، ص 47، أو أسفل الصورة فقط ص 46، أو أيسر الصورة وأعلاها فقط ص 46، 47.، أو أيسر الصورة وفوقها وتحتها ص 63.

2 - الكتابة في مساحة تمثل ورقة بشكل لفافة ص51، 52، 62، وبمساحة ضئيلة. أو الرول + أسفل وأعلى الصورة ص62.

3 - الكتابة المحدودة أعلى التكوين ص50 أو في الأسفل ص54 أو على الجانب ص52.

4 - الكتابة محدودة جداً في



الفنان إلياس زيات، البيوت، 2009.



الفنان برهان كركوتلي.

داخل الصورة ص71، 76، 77، 78، 81، 82، 83، 85، 86، 87، 88، 89، 90، 91، 92، 94، 95، 96، 97.

5 - الكتابة متداخلة بشكل كبير بتكوين الصورة ص 118.

6 - الكتابة تتخذ ربع التكوين المصور ص 125، 126.

7 - كتابة أعلى أو أسفل الصورة المؤطرة، والكتابة محدودة داخلياً في الصورة وبلون يميزها، ربما ذهبي، أو مفرغة الحروف ص145.

وهنا.. لا بد أن نسجل بعض الملاحظات:

- أن هناك صوراً معدومة الكتابة.

- واستخدام التجاور والإحاطة والتداخل بين الصورة والكتابة في المخطوط السرياني.

- نمو الصورة على حساب الكتابة، ومن ثم التأطير.

- الكتابة الضئيلة، سنجدها في الفن الشعبي.

- الكتابة العفوية تعمل على إشباع فراغ الصورة، وهو المفتقد.

2.2.2. المخطوط الإسلامي المصور

المخطوط الإسلامي المصوّر، هو في غالب الأحيان مخطوط لموضوع أدبي، أو علمي أو تاريخي، لكن هذا المخطوط، يختلف في علاقة الصورة بالكتابة، حسب البلدان: العراق، إيران، إيران، الهند، تركيا.

الكتابة بشكل عام لا تتداخل مع الصورة، لكن بعض الكلمات قد تظهر في الكتاب العلمي. لتسمية العنصر الذي يشار إليه، كما في كتاب "صور الكواكب" للصوفي، أو لتسمية الحيوانات في "كليلة ودمنة" لابن المقفع[78].

ويتميز المخطوط العربي، بأن الكتابة تظل مجاورة من أعلى وأسفل الصورة مشكلة حدوداً لها، أو تحيط بها من جوانبها جاعلة من الهامش حاملاً لنسبة من الكثافة، تنقل البصر من تكوين الصورة إلى الفراغ المحض للحامل بتدرج، كما يمكننا أن نلاحظ أن التنظيم العربي، هو في الغالب أفقي[79].

أما في المخطوط الإيراني، فنجد عدة نماذج:

1 - نموذج تتداخل الكتابة في الصورة كعنصر من عناصر المحاكاة (العمارة).

2 - نموذج تتجاور فيه الكتابة والصورة فنجدها من أعلاها وأسفلها، داخلة ضمن إطار الصورة، إلا أنها مميزة عنها بحدود واضحة.

3 - نموذج تخترق فيه الكتابة الصورة، وتتداخل فيها كمساحة هندسية مميزة الحدود والألوان[80].

فإذا انتقلنا إلى المخطوط التركي، فإننا نلاحظ عدة نماذج أيضاً:

1 - نموذج تحازي الكتابة الصورة من أعلى وأسفل.

2 - نموذج تشغل الكتابة طرف الصورة بمساحة محددة ضمن إطار.



من مقامات الحريري.

3 - نموذج تتواجد فيها الكتابة ضمن إطار محدد أعلى وأسفل الصورة[81].

وتسوقنا ملاحظة المخطوطات المغولية، إلى استخلاص عدة نماذج، وهي:

1 - نموذج تؤطر فيه الكتابة بعلاقة مع إطار الصورة فتكون في جانب الصورة، وفي عمقها أيضاً متميزة بأرضيتها عن الصورة الملونة.

2 - نموذج تشغل الكتابة ربع مساحة الصورة تقريباً تخترق عمق الصورة.

3 - نموذج تشغل الكتابة إحدى زوايا الصورة متميزة بإطارها.

4 - نموذج تستقل الصورة فيه بإطار وتحيط بها الكتابة.

5 - نموذج تشغل الكتابة من المساحة ضمن الإطار 1/3 الصورة، لكنها مميزة ومحصورة في الجزء الأعلى.

- نموذج يتضمن كتابة ضمن جامات محددة ومؤطرة تشغل أعلى وأسفل الصورة[82].

ونستخلص أن الصورة العربية مستقلة عن الكتابة، وأن الكتابة تؤدي وظيفة تشكيلية تنظيمية، تتعلق بنسبة الفراغ والكثافة في حيز الحامل المحيط بالصورة. وهذا ما يجعلنا نرى في هذا علاقة مع بعض نماذج المخطوط السرياني، في حين أن المخطوطات الإيرانية والمغولية والتركية، تتشابه في استعمال علاقة الكتابة بالصورة، على الرغم من أن الصورة المغولية أكثر استقلالاً عن الكتابة، وأقل انشغالاً بها.

3.2.2: العجمي الدمشقي*..

العجمي الدمشقي هو الكسوة الخشبية في داخل غرف البيت الدمشقي وقاعاته. وهذه الكسوة تغلف الجدران من الداخل، حيث تزين درفات الخزائن والحنايا فيها بالرسوم، كما تزين إطاراتها بالزخارف الهندسية أو النباتية، وفي مستوى أعلى من هذه الدرفات، توجد كتابات تتضمن أبياتاً شعرية، وقصائد دينية، وبعض الحكم، يعلوها إفريز من الخشب الذي تتضمن جاماته مناظر طبيعية، نمطية وهيكلية، فهنا نجد علاقة التواجد في حيز فضائي.

4.2.2: فن الخط العربي..

على الرغم من أن فن الخط العربي، إنما هو تجويد الكتابة، للوصول إلى بني تشكيلية محسّنة، شرطها الوضوح، فإن هذا الخط رغم بنيته الهندسية والتجريدية والتنزيهيه والرياضية، انحرف في الفترة المتأخرة، من القرن /19/ باتجاه الصورة، فاهتم بعض الخطاطين بتجارب، تقود إلى صورة الإنسان، أو الحيوان، أو الطير، أو الثمار، أو العمارة، جاعلين المثل الأعلى والهدف، هو تطابق معنى الكتابة مع الصورة، أو "بتعبير آخر للزيدي "الشكل الصوري التي تتطابق فيه صورة الشكل مع المضمون النصي (المعنى)"[83]. وغالباً ما يستخدم لهذه الغاية خط الثلث، والديواني. ويذكر أن "هذا اللون من الرسم معروف منذ ثلاثة قرون قبل المسيح، حيث كان الشاعر اليوناني "simmias de rhodes" يكتب أبيات شعره على شكل بيضة أو فأس.."[84].

5.2.2: الفن الشعبي..

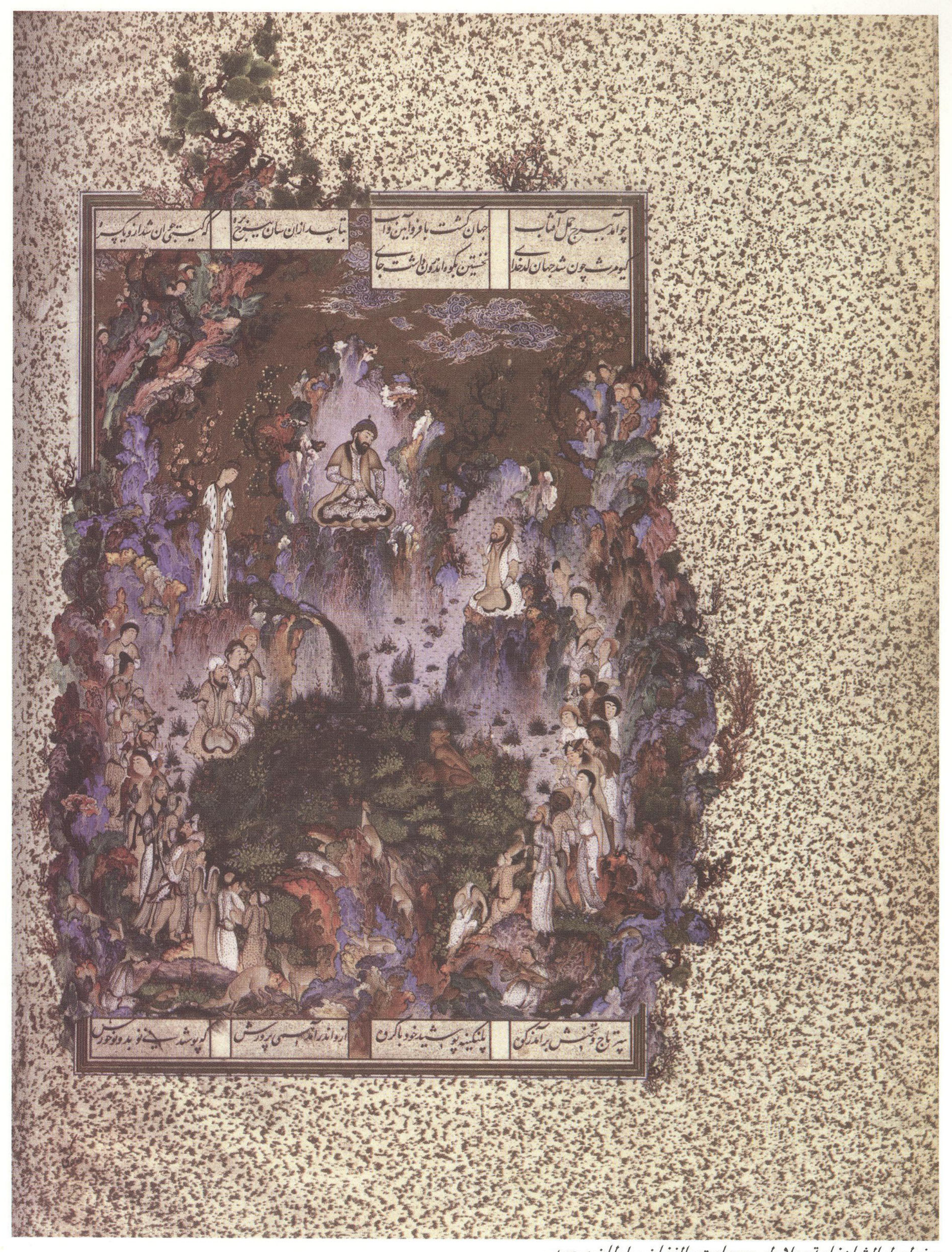
توجد نماذج الفن الشعبي في غالبية المدن العربية، كدمشق، وحلب، والقاهرة، وبيروت، وتونس، ومراكش، وهذه النماذج مأخوذة من كتب السير الشعبية، أو الأحداث الدينية الإسلامية، يعمل بها أناس بالتقليد والفطرة.

ودون أن نقدم جرداً لهذه النماذج، نذكر عدداً منها مثل: عنترة وعبلة وشيبوب، ذياب بن غانم والزيناتي خليفة، النبي سليمان وابنه، النبي إبراهيم يحاول ذبح ابنه إسماعيل، علي بن أبي طالب يضرب بسيفه سلطان الجن، الملك سليمان والملكة بلقيس، جحا وأولاده وزوجته وحماره، سفينة النبي نوح والطوفان، الظاهر بيبرس، أبو زيد الهلالي، الزير سالم يقتل جساس، آدم وحواء[85].

وتتضمن هذه المشاهد التصويرية أسماء أصحابها، أو بعض الكتابات: ما شاء الله، توكلت على الله، لا سيف إلا ذو الفقار، الله، يا حافظ. الله جميل[86].

وتدخل الكتابة في هذه الصور بأشكال عدة: إما بالخط التحريري

* أنجزت الفنانة ضحى القدسي مصممة العمارة الداخلية ، وفنانة اللوحة الجدارية الخزفية شهادة الميتريز بعنوان أطروحة "الخشب الملون في سورية" تحت إشراف البروفسور "فرانك بوبر" في جامعة باريس الثامنة، العام 1977 -1978.



مخطوط الشاهنامة، بلاط جيومارت، الفنان سلطان محمد.



الفنان برهان كركوتلي.

المبسط والمتداول والعفوي، حيث تذكر أسماء الشخصيات، وبالتالي.. تتمايز، ومن الضروري هنا، أن نشير أنها تقوم بدور وظيفي، قل.. سحري، فإن العقلية الشعبية لديها شبه قناعة غافية أن الصورة تستحضر صاحبها، كما أن اسمه يقوم بنفس المهمة. وإما بالخط المتقن المطبوع، وإما بالخط المشكّل وفق رسوم، "كأن يكتب الفنان البسملة على شكل عصفور الجنة، أو حديثاً نبوياً على شكل نارجيلة، أو أي قول شريف على شكل أزهار وطيور"(87).

3

3ـ1. اللوحة الحديثة في التصوير..

من العسير الإحاطة هنا باللوحة العربية الحديثة، ولهذا أقصر بحثي على أعمال المحترف العربي في سورية.

لعلّ أقدم الأعمال التصويرية، التي يمكن أن نسميها "حديثة*"، هي أعمال الشماس "عبد الله زاخر، 1684 - 1748" من الرهبانية الشويرية(88)، حموي الأصل، قطنت عائلته حلب وعاش فيها، قبل أن يرحل إلى لبنان عام 1722. مؤلف لكتب عديدة، وأنجز أول مطبعة عربية في حلب، قبل مطبعة بولاق، وعدة أمور صناعية، دون معلم أو مرشد(89). صوّر نفسه "اعتمد في تصويرها صفحة ماء انعكست عليها صورة وجهه"(90)، "وله بعض اللوحات المحفوظة في أديرة لبنان، منها رسمه الخاص، ورسم ابن عمه الأب نقولا الصائغ"(91).

ثم يأتي المصور والمعمار "توفيق طارق 1875 - 1940" الذي يلحّ على تسمية نفسه بـ "الدمشقي" الذي صوّر لوحة "أبو عبد الله الصغير – 1913"،

---

* بالنسبة لما كان يعرف من فنون تقليدية في المجتمع العربي.

من أعمال الشاعر أدونيس.



مقطع من لوحة للفنان وضاح السيد.

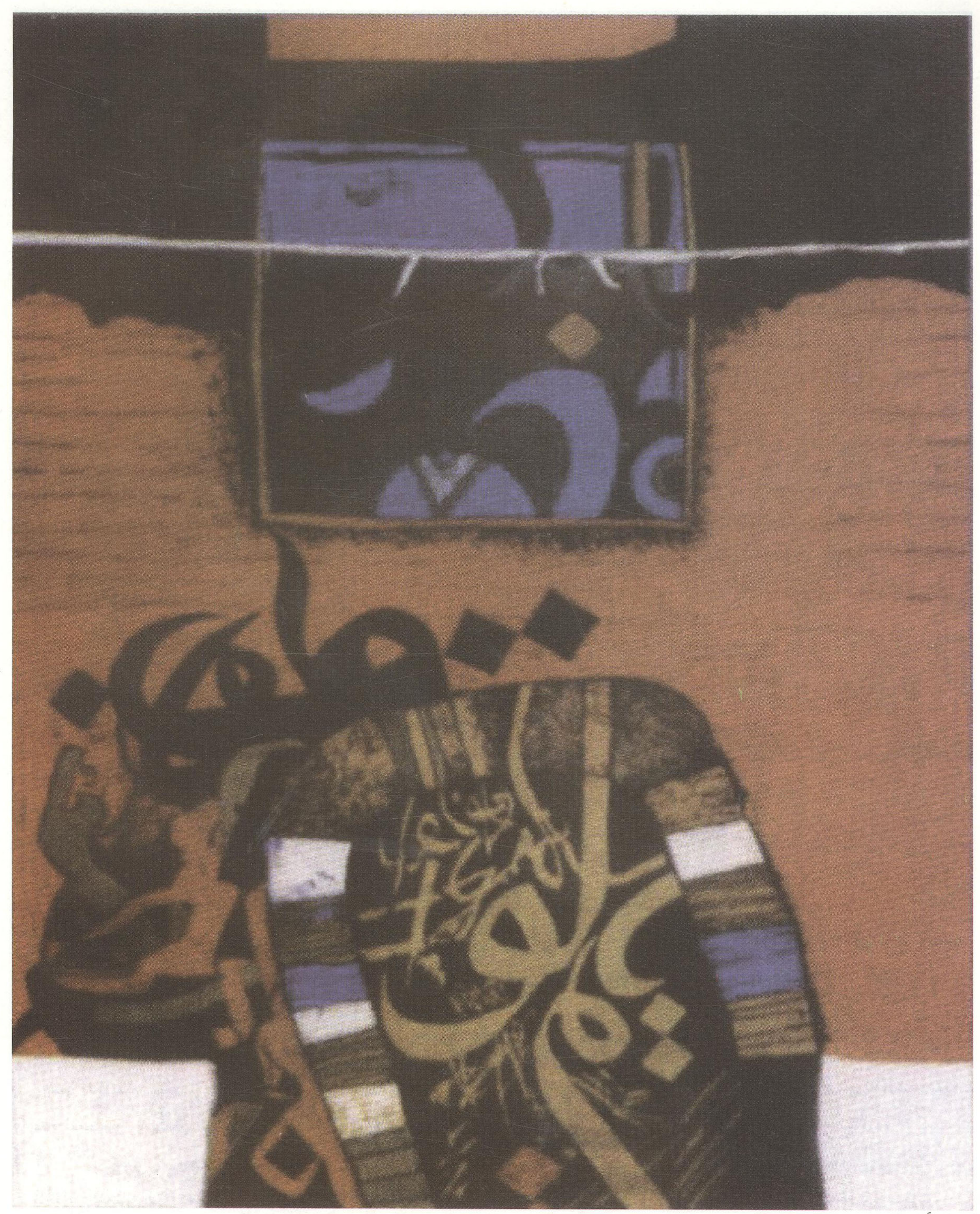
ولوحة "مجلس المهدي - 1918"[92]، وفيهما تبدو الكتابة واضحة، إلا أنها كانت من عناصر العمارة الإسلامية، لكن ما يثير الاهتمام أن إطار لوحة المهدي كان مشكلاً من الخط العربي، علماً أن لهذا المصور لوحة خطية بحتة، مما يترجم اهتمامه بالخط والكتابة.

بعد ذلك.. نجد عدة لوحات: واحدة للمصور "ميشيل كرشه، 1900- 1973"[93]، بعنوان "حمائم - 1930 - 1945" تمثل بيتاً دمشقياً، وواحدة للمصور "سعيد تحسين 1904 - 1985"[94]، بعنوان "صلاح الدين - 1954"، واثنتين للمصور والمسرحي "عبد الوهاب أبو السعود، 1897 - 1951"[95]، تمثل الأولى "فتح الأندلس" والأخرى "قصر الحمراء"، وأخيراً هناك لوحة "مسجد- 1954" للسيدة "اليانور شطي".

هذه اللوحات المذكورة، تضمنت الكتابة، لأنها تتعلق بموضوعات تتطلبها، فهي عنصر معماري في العمارة العربية والإسلامية، الذي يحاول الفنانون محاكاتها، ولا غاية لها تشكيلية أو جمالية واعية، وفي كل الأحوال فنسبة الكتابة في هذه اللوحات أقل من 100/5 من مساحة اللوحة.

2.3: اللوحة الحروفية..

بدءاً من عام 1960، بدأ الاهتمام بشكل واعٍ وهادف، في جعل الكتابة عنصراً تشكيلياً أساسياً، في اللوحة التصويرية، مع ظهور جيل جديد من الفنانين. فإذا كان الجيل الأول- أي جيل الخمسينيات وما قبلها- لم يهتم بالكتابة، إلا كعنصر للمحاكاة، أو كعنصر "فيتشي"، من الصعب أن يحقق الوحدة والمؤالفة، في اللوحة ذات الموضوع الواقعي، وذات العمق، فإن جيل الستينيات، الذي مال



الفنان أنور الرحبي.

إلى الحداثة، وإنتاج اللوحة التعبيرية، ذات البعدين، جعل الكتابة جسراً مناسباً يتآلف مع الجرافيكية، بل.. إن عفوية الخط الكتابي، تآلفت مع تطور مفهوم التكوين، وأسلوب التلوين، وتحطيم الأشكال، وبالتالي، فقد صارت الكتابة جسراً بين عناصر العالم الممثل، وبين العالم الأوتونومي النقي.

لقد تشكّل جيل الحداثة في الخمسينيات، ونضج في الستينيات مثل: محمود حماد، عبد القادر أرناؤوط، سامي برهان، أدهم إسماعيل، نعيم إسماعيل، وفاتح المدرس، والياس زيات، يضاف إليهم عيد يعقوبي، وناجي عبيد، فشكلوا حولهم هالة من الفنانين الشباب مثل: صخر فرزات، ونذير إسماعيل، ومحمد حسن الداغستاني، ومحمد غنوم، وسهيل معتوق، كانت لهم اهتمامات بالكتابة في اللوحة التصويرية، بشكل ما أو بآخر.

وقد كرستُ لهذا الاتجاه أطروحة[96]، درست فيها أنواع الخطوط المستخدمة، والكتابات، التي تراوحت بين آيات قرآنية، ومقاطع شعرية، أو سياسية، وتعابير ذاتية، وحكم شعبية، كما درست أنظمتها اللونية والبنائية، والفضاء، والحركة، والتكوين، والكثافة. وميزّت في هذا الاتجاه ثلاثة ميول، بعد محاولة قياسية.

1 - لوحات تتضمن نسبة الكتابة من 50-100/100 وهي لوحات للفنانين: محمود حماد، أدهم إسماعيل، نعيم إسماعيل، وخزيمة علواني، وقد استغرق الفنان "حماد" بهذا الاتجاه، حتى وفاته، وكانت أعماله من أنضج الأعمال، المؤسسة للاتجاه الحروفي.

2 - لوحات تتضمن الكتابة بنسبة 35-100/50 من مساحة اللوحة، وتتضمن لوحات لـ "محمود حماد" وعددها خمسة، وأربع لوحات لخزيمة علواني، وثلاث لوحات لنعيم إسماعيل، ولوحتين لعبد القادر أرناؤوط، ولوحتين لناجي عبيد، ولوحة لسامي برهان.

3 - لوحات تتضمن الكتابة، بنسبة أقل من 25%.

ومن الضروري الإشارة إلى استمرار المصورين: "محمود حماد" و"سامي برهان" في هذا الاتجاه الحروفي النقي، في حين آلف "عبد القادر أرناؤوط" بين الكتابة والزخرفة، وتخلى عنه "خزيمة علواني".

3.3. لوحة الكتابة الصورة..

كانت أولى المحاولات في هذا الاتجاه للمصور "فاتح المدرس" الذي أنجز مع "شريف خزندار" كتيّب "القمر الشرقي على شاطئ الغرب"[97] في عام 1962، فتضمن كتابات بالفرنسية ورسوماً مجاورة، وكتابات بالعربية ورسوماً لفاتح المدرس أيضاً.

وفي عام 1965، تبدأ لوحات "برهان كركوتلي، 1932 - 1982" الحفرية بالظهور، مستلهمة الفن الشعبي، ومعشقة الصورة بالكتابة، وطارحة موضوعات شعبية مثل: أبو فهد والزوجات الأربع، زينة الدينا، بيت الضرغام، إلى آخره[98]..

في أعوام أواخر الستينيات - أوائل السبعينيات، يقوم الشاعر "محمود السيد*"، بإجراء تجاربه التصويرية المحضة، مستخدماً ألوان الحبر الصيني، والورق المصقول، بإنجاز مجموعة من الأعمال، التي تتطلب العفوية من جانبه، والصدفية من جانب مواده. ثم ينجز تجربة الكتابة الشعرية عبر أشكال حروفية، لها علاقة بأشكال الواقع، إلا أنها تخطيطية، ومحوّرة ومبسطة، ومن الأسف أنه لم يعرضها، أو ينشرها، كما نشر دواوينه الشعرية، وأهداها لأصدقائه، دون أن يبيعها.

في عام 2008، تقيم صالة أتاسي معرضاً، تحت عنوان "شعراء تشكيليون، تشكيليون شعراء"[99]. فيشترك "أدونيس" بأعماله فيه، إلى جانب أعمال "فاتح مدرس" وإلى جانب أعمال "سمير صايغ" و"اتيل عدنان" والأخيران من لبنان.

يستخدم "أدونيس" الكتابة، إلى جانب الألوان، ويستخلص مما حوله نتفاً، يدخلها في التكوين لصقاً (كولاج)، ورغم أنه يقدم أعمالاً تتداخل فيها الكتابة والألوان والنتف، فإنه يقدم تكوينات تخلو من الكتابة كلية.

أما من الجانب الآخر، أعني جانب المصورين، فإن هناك فنانين كرسوا معارض كاملة، أو أكثر أعمالها للاحتفاء بالشعر والشعراء أو الكتّاب، ومن هؤلاء المصور الشاب "وضاح السيد" الذي أقام

* محمود السيد مواليد عام 1937، له عدة دواوين شعرية: منها مركبة الرغوة، وديك الجن، وتتويج العشب، والعشق الشرقي والسهرورد، وأهمها: موناد دمشق، قصيدة الشعر المنثور الحر، وهي قصيدة، بكتاب كامل.

معرضاً كاملاً، في عام 1999، في صالة دمشق، احتفاء بالشعراء: عبد الوهاب البياتي، وسعدي يوسف، وعلي الجندي، ونزار قباني، ومحمد الماغوط، وممدوح عدوان، وفايز خضور.

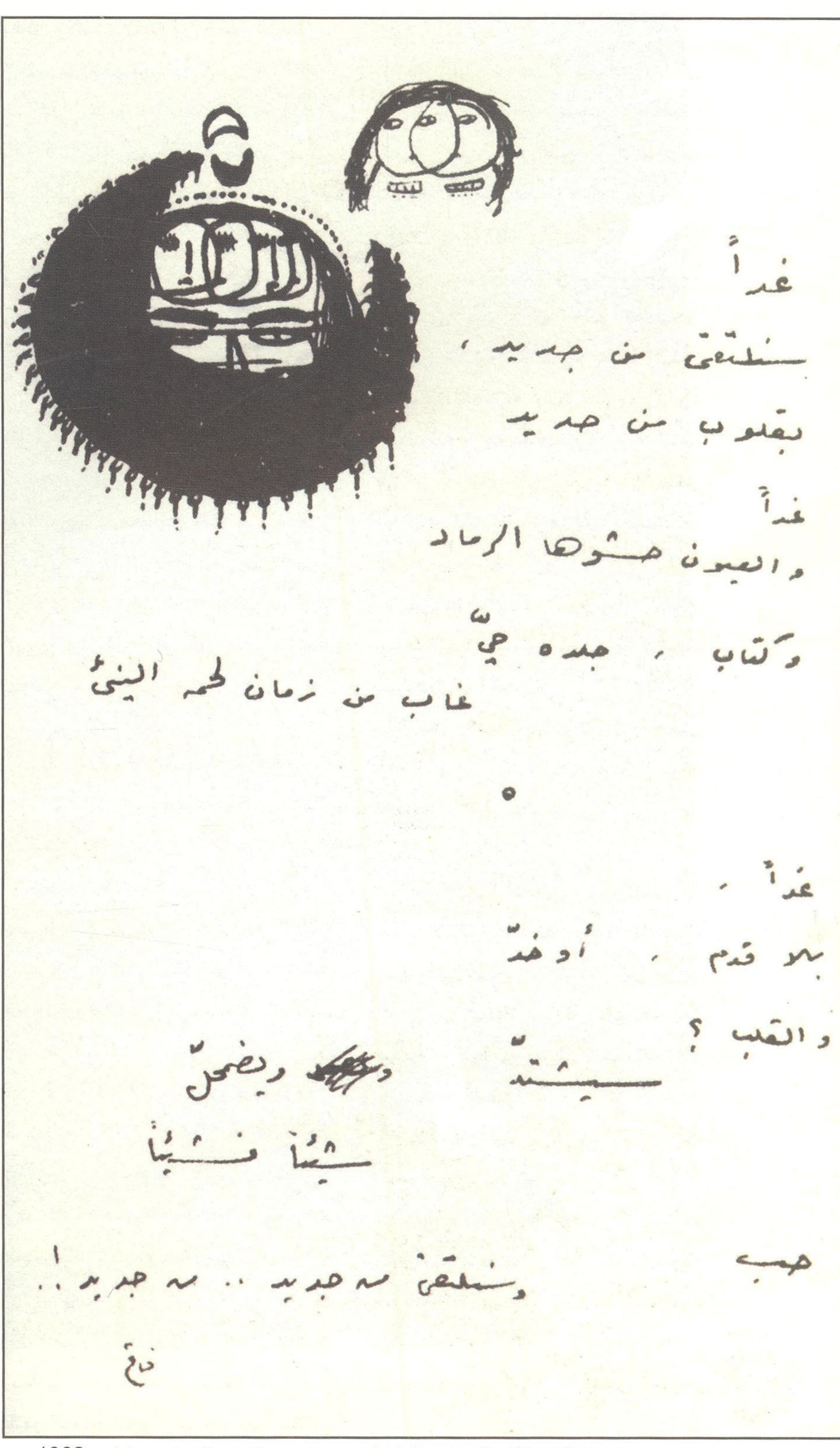
كان المصور، ينتقي قصيدة للشاعر، ثم يحاول ترجمتها، من حيث المضمون، وقد يترافق هذا المضمون المصور بكلمات أو مقاطع من القصيدة.

ويبدو أن هذا الفنان مأخوذ بالشاعر "نزار قباني" وفضاءاته، - علماً أنه ابن الشاعر محمود السيد- فقد تكررت الأعمال المستوحاة من قصائده، في عدة معارض، آخرها عام 2009.

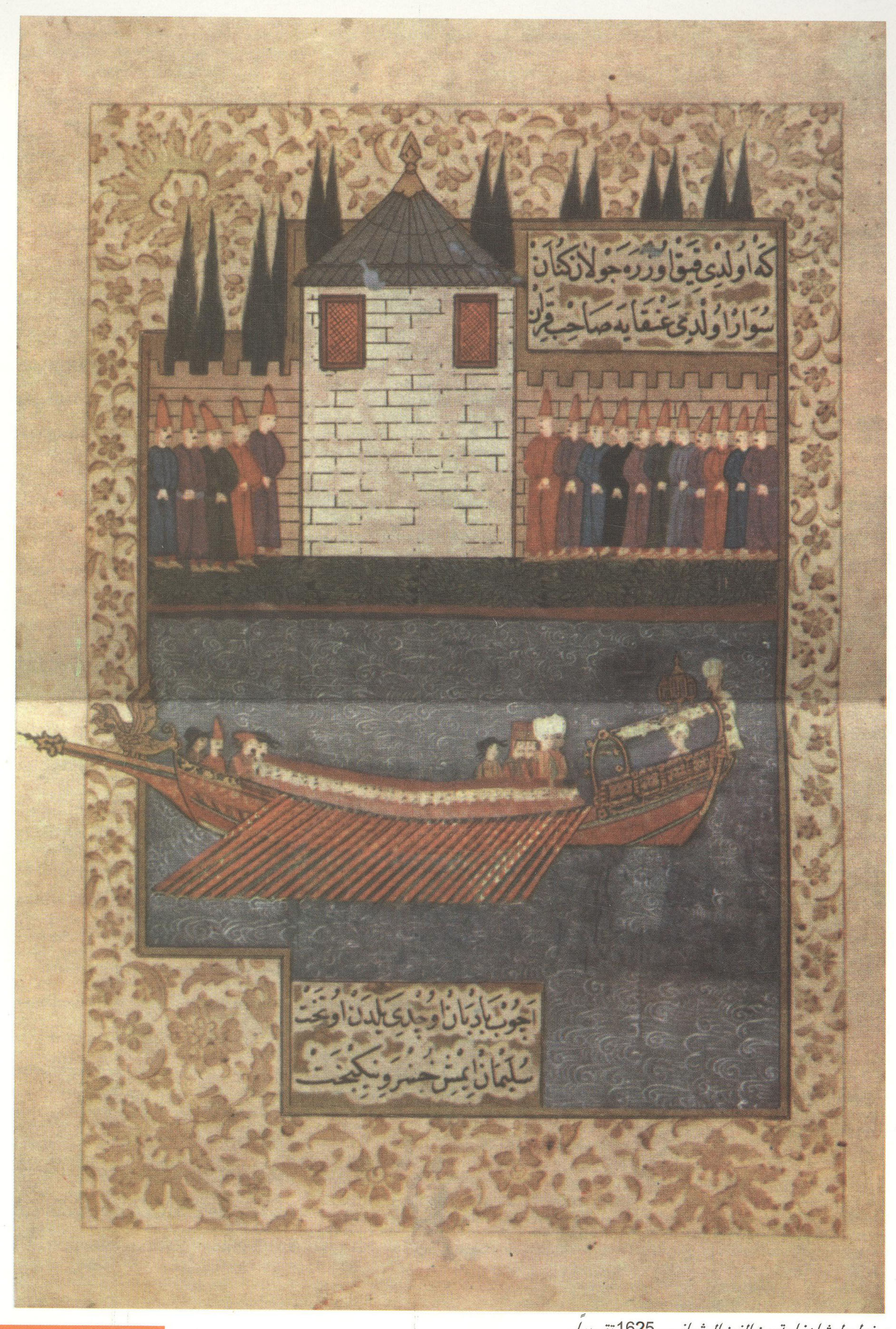
وإذا كنّا قد أشرنا، إلى صعوبة توليف الكتابة، في اللوحة ذات العمق، والأشكال الواقعية، إلا أن المصور يقترح من خلال أعماله حلاً معقولاً، يخدم هدفه، ذلك أنه يضعها في المستوى الأول من اللوحة، مستعيراً لها حاملاً تمثيلياً، كستارة أو غلالة، فتقوم الكلمات بتحقيق، ما تحققه الزخرفة، في بعض العناصر المحلية.

وها هو المصور المعلم "إلياس زيات" يهدي معرضه الأخير، في آذار – نيسان 2010، في صالة "رافيا" بدمشق، إلى جبران خليل جبران، مستوحياً كتابه "النبي" كما يشير الفنان في كتالوك المعرض[100].

يقدم "الزيات" في معرضه /9/ لوحات، تتضمن الكتابة، إلى جانب الصورة، و /5/ لوحات بلا كتابة، وإذا كانت كل اللوحات مستلهمة من جبران، فإن اللوحات، التسع تهمنا، لأنها تطرح أشكالية "التصوير والقصيدة" حينما يلتقيان في حيز واحد.



فاتح المدرس، كتيب القمر الشرقي على شاطئ الغرب، بالإشتراك مع شريف خزندار، 1962



مخطوط شاهنامة من الفن العثماني، 1625 تقريباً.

أتجاوز في هذه اللوحات انطباعاتي كمتلق، أتجاوزها محاولاً كشف تآلف الكتابة مع التصوير، فألاحظ.. أن أسلوب "الزيات" في تحطيم الشكل وتهديمه، وفي اهتمامه بالخط الجرافيكي، وفي اهتمامه بملمس الحامل، وفي تمديد ألوانه، وفي نزقية ريشته، وفي دسامة لونه الزيتي أحياناً، وحركية لمسته، وفي مطالب نزوعه البنائي، وفي ذخيرته مع الصيغ المهلنسة، وفي ايحاءات عناصره المجنحة؛ أجد في هذا أبجدية التآلف.

إن روح التحول بعد الهدم، تسمح للشعر أن يصبح حماماً، أو ما شابه حركة جسم في الهواء يرتعش، وأن تصبح ثنية الثوب صيغة حاملة للتوجه البصري، وأن تصبح الأيدي أجنحة، وأن تصبح اليد بناء، وأن تصبح خطوط النبات غرافيكا ينادي الكتابة، وأن تصبح الكتابة الملوّنة منطقاً يترجم كثافة ما نسميه الفراغ.

أشرنا إلى تجربتين استوحتا الشاعر مباشرة، وكرستا معارض كاملة له، إنما لدينا تجربتين أخريتين، كانت الأولى عابرة، وكانت عند الثاني متأخرة ومحدودة، أعني تجربتي المصورين "أنور الرحبي" و "أحمد معلا"، اللذين نلتقي في بعض أعمالهما أشكالية "الكلمة والصورة".

فالمصور "أنور الرحبي"، أنجز في مرحلة سابقة على انجازاته اليوم، لوحات، بدا أنها تستلهم في عناصرها التمثيلية، ما سمي الفن الجديد

art nouveau[101]، وخاصة في خطوطه الملتفة والمتعرجه، والتي كانت تنسجم مع موضوعاته الريفية، ومع متلازماتها الزخرفية، وبالتالي.. فإن أسلوبه الذي يميل للتسطيح، جعل الكتابة، بطاقاتها الحركية، تنسجم مع غرافياته الممارسة على الأشكال التشخيصية.

ويقيم المصور الشغوف بالبحث والتحول "أحمد معلا" معرضاً في صالة "الآرت هاوس" عام 2009 يعرض فيها أربعة أعمال تصويرية، تتضمن الكتابة، كما عرض أعمالاً أخرى مثيلها في نفس العام، في المتحف الوطني. والأعمال المشار إليها هي من انجازات 2008 و2009.

أعمال "أحمد معلا" مشهدية، وذات عمق، وذات مستويات، والكتابة تشكل المستوى الأخير عمقاً، في حين تبدو شخوصه المبهمة في المستوى الأول. الكتابة من خط الثلث. في إحدى اللوحات، تبدو الخلفية مضاءة، وكأنها تنهمر على المستوى الأول باختلاط لعناصرها الحروفية في الفضاء المعتم واندفاع الشخوص إلى المستوى الثاني، مما يشي باختلاط المستويات تعبيرياً.

في اللوحة الثانية، تبدو الكتابة الثلثية وكأنها غلالة، على الخلفية المحمرّة، والشخوص مبهمة رغم إضاءتها، لكن تبدو نزقية اللمسة، وانحصار طاقاتها دون توجه مهيمن.

في لوحات 2009، هناك خلفية خطية، في إحداهما ينعدم العمق، فتبدو الشخوص ملتصقة بالخلفية، بل كأنها نحت نافر لوفرة العجينة اللونية. اللمسات اللونية مغلقة في حدود بناء الأشكال. اللوحة الثانية أقل إضاءة، لكنها متناقضة المستويات بين إعتام الخلفية، وإضاءة الشخوص. وهكذا يتم "التحويل" بشكل عام، عبر المعالجة التشكيلية لدلالات العناصر، وفضائها، وشخوصها، بل للكتابة بالدرجة الأولى.

4

من المؤكد.. أن مسألة "التصوير والشعر" قد اتخذت عدة أشكال، عبر مراحلها التاريخية، وأن هذه المسألة لم توضع وضعاً مجرداً، بل خضعت لواقع حياتي، ولثقافة مجتمعات، فتلونت المسألة وتقلبت، وفق أوليات مكوناتها، وتطلعات شرائحها الاجتماعية.

وكذلك.. فإن الخبرات المتراكمة، في هذه المجتمعات، وسيرورتها التطورية، هي التي كانت تفتح الآفاق للغة البصرية، لتجديد مفاهيمها، وابتداع أنظمتها، مما دفع المصور "كاندينسكي"، ليطالب "بهدم الجدران بين الفنون"، كما غذّى طموح الموسيقار "فاغنر" لانجاز، ما أسماه "الفن الكلي"، وهو ما يجد صداه، في بعض فنون ما بعد الحداثة اليوم.

إن التطور التكنولوجي، والدراسات السيميولوجيه المتطورة، وتطور علم السينوغرافيا، والسينما، والفيديو، والكاميرا، والتلفاز، إضافة إلى تطور مفهوم الصورة، وانفلاتها من التمثيل، واستغراقها في الفرضي، وابتداع المفاهيم الجديدة للتحويل التاريخي، والتحويل الثقافي، والمثاقفة بين شعوب الأرض وتجاربها، وما يمارسه التنظير على فنون ما بعد الحداثة، وما يتوقعه التنظير منها، يجعلنا نطرح السؤال التالي: ألسنا على أبواب فن جديد كل الجدة، يخاطب الإنسان المتلقي ليس بحواسه فقط، وإنما بكليته؟..

* * *

المصادر والمراجع:

(1) دوبري، ريجيس: حياة الصورة وموتها ترجمة: فريد زاهي افريقيا الشرق الدار البيضاء، بيروت 2002 ص 259.

(63) عصفور، جابر: الصورة الفنية – دار التنوير للطباعة والنشر – طبعة ثانية – بيروت – 1983 ص 257.

(64) المصدر السابق ص 260.

(65) المصدر السابق ص 261 – 278.

(66) المصدر السابق ص 284 – 293.

(67) مكاوي، عبد الغفار: قصيدة وصورة – ص 34.

(68) عصفور، جابر: الصورة الفنية ص 298.

(69) الشعر المملوكي.

(70) الأصمعي، محمد عبد الجواد: تصوير وتجميل الكتب العربية في الإسلام دار المعارف بمصر – 1967 – ص 21.

(71) داغر، شربل: مذاهب الحسن – المركز العربي الثقافي – بيروت والدار البيضاء – 1998، ص – 362 368.

(72) مكاوي، عبد الغفار قصيدة وصورة، ص 47 – 56.

(73) الوصيفي، عبد الرحمن محمد: تراسل الحواس في الشعر العربي القديم المؤسسة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة 2008.

(74) الزيدي، جواد عبد الكاظم: بنية الإيقاع في التكوينات الخطية وزارة الثقافة دمشق 2007.

(75) Kandinsky: point, ligne, plan-tra. Par:Suzanne et jean leppien denoël – Gonthier – paris 1970.

(76)

(77) Leroy,j: les manuscripts syriques A peintures- lib. Orie. P. G. – paris – 1964.

(78) Papadopoulo, A.: l'islam et l'art muslman. Mazenod- paris – 1976

(79) Ettinghausn,R.:la peinture arabe- skira- genéve 1977.

(80) Welch, s.c.: peinture iranianne- tra. Par chêne- paris – 1976 –.

- غوزاليان، ل. ت. المنمنمات الإيرانية – ترجمة: ريما علاء الدين –

دياكونوف، م. م منشورات دار علاء الدين – دمشق – 1998.

(81) Ettinghauaen,R.:miniatures turques- unesco- milano- 1965.

(82) Welcn. S.G.: peinture impéride moghole-chêne- paris- 1978.

astchoukine, i: miniatures – indiennes du musée du louvre – lib. E. I. – paris- 1929.

(83) الزيدي، جواد عبد الكاظم: بنية الإيقاع في التكوينات الخطية – ص 12.

(84) قانصو، أكرم: التصوير الشعبي العربي عالم المعرفة – 203 الكويت تشرين ثاني 1995، ص 205 – 206.

(85) المصدر السابق ص 205 – 206.

(86) المصدر السابق – ص 127.

(87) المصدر السابق – ص 131.

(88) كامل، صلاح: الفن اللبناني – منشورات قسم الفنون في وزارة التربية الوطنية والفنون الجميلة 1956 ص 24.

(89) كحالة، جوزيف إلياس: عبد الله زاخر مبتكر المطبعة العربية – مركز الإنماء الحضاري 2002 ص 66 – 68.

(90) كامل، صلاح، الفن اللبناني – ص 24.

(91) كحالة: عبد الله زاخر ص 67.

(92) الشريف، طارق: فنانون تشكيليون سوريون رقم – 1 دمشق – 1988.

(93) المصدر السابق.

(94) الشريف، طارق: فنانون تشكيليون سوريون رقم -2 دمشق – 1989.

(95) الخالدي، غازي: فنانون تشكيليون سوريون رقم – 3 دمشق – 1991.

(96) السيد، عبد الله: فن الخط في التصوير الحديث في سورية – أطروحة لشهادة الميتريز في جامعة السوربون الأولى بباريس، تحت أشراف الكسندر بابا دوبولو 1977.

(97) مدرس، فاتح القمر الشرقي على شاطئ الغرب – مطابع الجمهورية خزندار، شريف دمشق 1962، أعادت أمانة دمشق عاصمة الثقافة العربية طباعته عام 2008.

(98) الخالدي، غازي: برهان كركوتلي فنان الغربة والحرمان وزارة الثقافية دمشق – 2004.

(99) أتاسي: كتالوج المعرض "شعراء تشكيليون، تشكيليون شعراء" دمشق غاليري أتاسي 2008.

(100) رافيا: كتالوك معرض إلياس زيات إلى جبران خليل جبران، في صالة "رافيا" بدمشق، بين 7 آذار 8 نيسان 2010.

(101) Champigneulle, b: l'ar nouveau- somogy-paris-1972.

الفنون التشكيليّة..
ودورها في التوثيق والتأريخ..

د. محمود شاهين*

قبل اختراع الكاميرا، وولادة فن التصوير الضوئي، وتطور وسائل إنجازه وبثه، بالطريقة المذهلة التي حوّلت الأرض إلى قرية كونيّة صغيرة، لعب الفن التشكيلي، بضروبه وأنواعه المختلفة، أدواراً عديدة وهامة، إلى جانب دوره الأساسي، في رصد وتجسيد جماليات الإنسان والحياة، منها: التوثيق والتأريخ، لجوانب الحياة كافة: الثقافيّة، والاجتماعيّة، والاقتصاديّة، والحضاريّة، والعسكريّة، وساهم بعدة أشكال، في التحريض على الثورة والنضال، ضد أشكال الاضطهاد المختلفة، بحيث يمكن القول، أن القسم الأكبر من تاريخ البشريّة القديم والحديث، وصل إلينا عبر الرسم والتصوير المتعدد التقانات، والنحت، والخزف، إضافة إلى الشعر الذي يُعتبر واحداً من أسرة الفنون الجميلة التي تنتمي إليها الفنون التشكيلية.

انكفاء فن وتقدم آخر

مع مزاحمة الصورة الضوئيّة، للفنون التشكيليّة، على مهامها ووظائفها القديمة، ووضعها أما جدار مسدود، وجعلها تنكفئ لتحصر إنجازاتها في مرحلتها المعاصرة، في لغتها البصريّة، والعمل عليها، دون التركيز أو الاهتمام، بما تقدمه هذه اللغة من مضامين وأفكار، وصولاً إلى الاتجاهات التجريديّة والطليعيّة وما بعدها، التي أسقطت من اهتمامها، تقديم فكرة، أو حكاية، أو مضمون محدد، وإنما تركت للمتلقي، أن يقرأ في النص البصري، ما يريد، وبالشكل الذي يريد ... مع هذا التحول الكبير، في وسائل الاتصالات البصريّة، تصدت الكاميرا بأشكالها وأجناسها المختلفة، لمهمة رصد وملاحقة وتوثيق الحدث السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي والطبيعي، وتقديمه للناس، بسرعة مذهلة، ومن موقع الحدث مباشرة، بعد أن تحمّله الأبعاد والغايات والأهداف التي يريدها أصحاب وسائل الاتصال، من خلال المبررات ووجهات النظر، التي يقدموا فيها الحدث، ذلك لأن خواص هذه الوسائل، وقدرتها على تمثل الحدث ونقله إلى مفردات بصريّة مكثفة

*نحات وأستاذ. عميد كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق.

من الفن الاستشراقي. ›





ممدوح قشلان.

وواضحة ومؤثرة في البصر والبصيرة، جعلت منها الفن الأقدر على التأثير والفعل والغواية والتدجين لكافة شرائح المجتمع، لا سيما بعد التطور المذهل الذي لحق بتقانات الصورة الضوئيّة التي صارت تنقل الحدث إلى المتلقي أينما تواجد: في البيت، أو المكتب، أو وسيلة النقل ... الخ.

لقد استفادت وسائط الإعلام المعاصرة، من الفنون الإبداعية التقليديّة، لا سيما الفنون التشكيليّة والموسيقا، وتوجت بقوة، سلطة الصورة الثابتة والمتحركة، وهذه الأخيرة، أصبحت أكثر إبهاراً وتأثيراً وفعلاً، بل وتحولت إلى نوع من الغواية التي تتلذذ باستقطاب المتلقّي، وسكب ما تريد، في بصره وبصيرته، بل وتدجينه حتى!!.

فردية الفنون التشكيليّة

مع كل هذه السطوة والسيطرة وقوة الفعل والتأثير، لسلطة الصورة الضوئية الثابتة والمتحركة، ظل للفن التشكيلي بشقيه الرئيسين: التصوير المتعدد التقانات اللونيّة والنحت، أي التعبير المسطح والتعبير بالحجم، دوراً هاماً ومؤثراً، في التوثيق والتأريخ لتلاوين الحياة وصناعها وقيمها ورموزها الخالدة والأحداث الهامة في تاريخ الأمم والشعوب، لا سيما تلك المتعلقة بالأمومة والفلاحين والرياضيين والموسيقيين، والنضال والثورة والدفاع عن الأوطان والقيم النبيلة والخيرة ومحاربة أنواع وأجناس وأشكال الاضطهاد كافة. وفي الوقت الذي يفقد فيه المنجز البصري الضوئي (صورة ثابتة أو فيلم متحرك) وهجه مع تقادم الزمن، يحافظ المنجز



أنيبل كارسكي.

البصري التشكيلي على وهجه وحضوره وتأثيره، نتيجة لجملة من المقومات والخصائص التي يتفرد بها العمل الإبداعي التقليدي (التشكيل، الموسيقا، الشعر، الرواية) ومنها: ارتباط هذا العمل باسم مبدعه، وخضوعه لعملية الاختزال والتكثيف، واعتماده على الواقع والمخيلة، في آنٍ معاً. بمعنى أنه لا يقدم الواقع كما هو، وإنما يُعيد صياغة هذا الواقع، وفق رؤية المبدع، وموقفه العميق والحاسم منه، وتالياً قراءته البعيدة لأسبابه والخلفيات المنظورة وغير المنظورة، الكامنة وراءه.

أي أن المبدع يأخذ خلاصة الحدث، وبأقل ما يمكن من مفردات وسيلة التعبير التي يشتغل عليها، ويعكسه في منجزه، بأبعاده كافة، وبرؤية ورؤى شخصيّة متفردة، تشير إليه دون غيره.

أعمال خالدة

ففي الفن التشكيلي، لا تزال الأعمال التي أنجزها فنانون مثل: الإسبانيان (غويا) و(بيكاسو) والمكسيكيان (ديوجو ريفيرا) و(وسيكيروش) والفلسطينيان (إسماعيل شموط) و(تمام الأكحل) ومجموعة كبيرة من الفنانين التشكيليين الصينيين والسوفييت وغيرهم الكثير، والمكرسة لقضايا نضالية وطنية وإنسانية نبيلة، لا تزال حاضرة ومتفاعلة ومهيمنة، على التاريخ المعاصر، وتستدعيها الذاكرة الجمعيّة، مع كل حدث مشابه للحدث الذي أرخت ووثقت له.فأعمال غويا عن الحرب والنضال، ماثلة بقوة، في تاريخ الفن التشكيلي العالمي المعاصر، وكذلك هي لوحة (بابلو بيكاسو)



مارك شاغال.

الشهيرة (الغورنيكا) التي أدان بها القصف النازي الهمجي الحاقد واللئيم، لبلدة (غورنيكا) الإسبانية الوادعة، وكذلك فعل (ريفيرا) و(اسبكيروش) اللذان وثقا للثورة المكسيكية، بأعمال فنية جدارية هامة، وهو ما فعله الفنانان الفلسطينيان الزوجان (إسماعيل شموط) و(تمام الأكحل) تجاه قضية شعبهم وأمتهم، القضية الفلسطينية

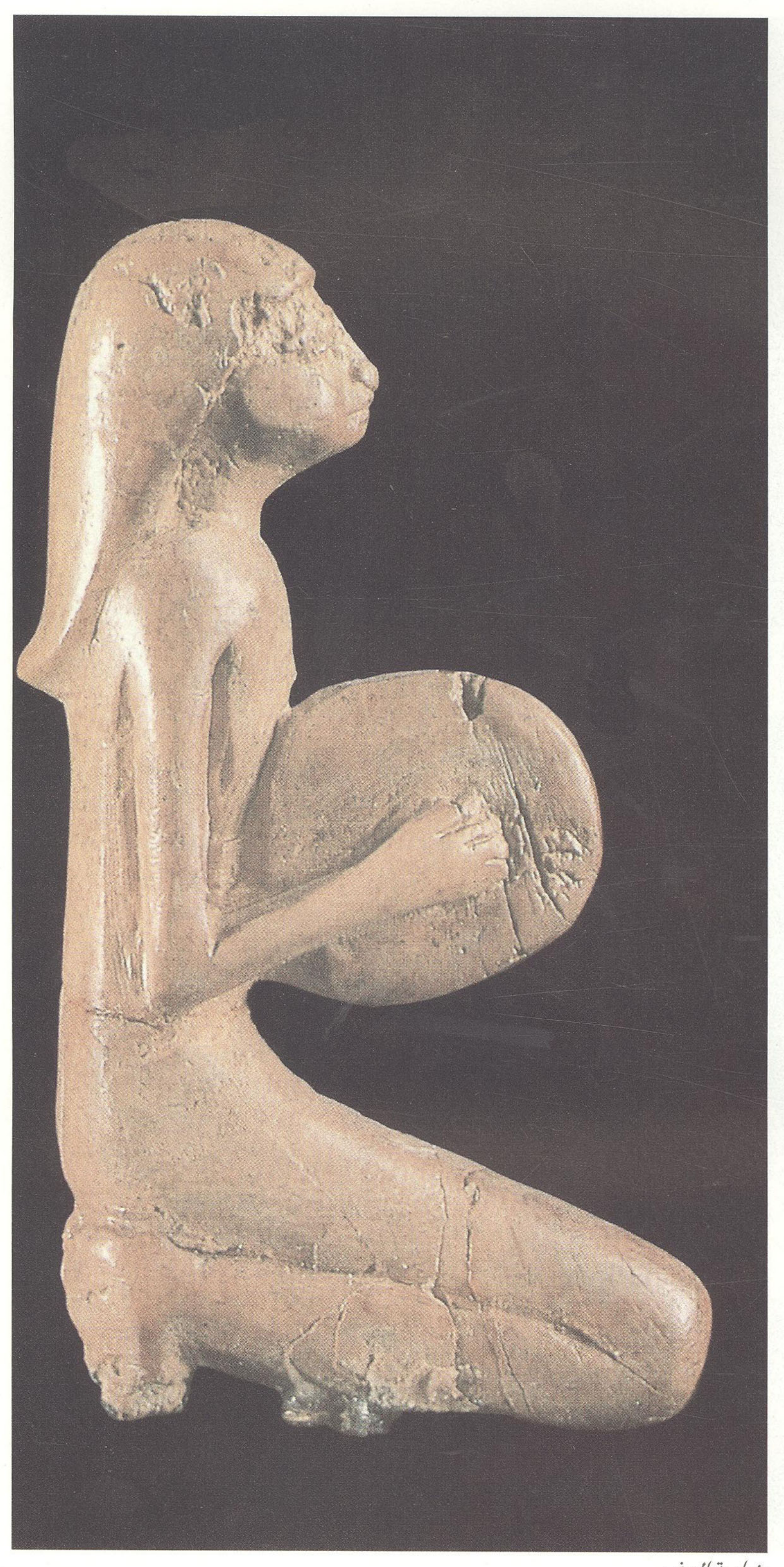
التي لا تزال نازفة منذ ستين عاماً وحتى اللحظة.

الأمومة

من جانب آخر، شكّلت المرأة عموماً، والأم خصوصاً، الموضوع الأساس في نتاجات المبدعين، على اختلاف وسائل التعبير التي يشتغلون عليها، بدءاً من الشعر، والموسيقا، والأدب، والفن التشكيلي، وانتهاءً بالصورة الضوئية وامتداداتها من سينما، وتلفاز، وانترنت ... وغيره.

بمعنى أن هذا الموضوع، استأثر باهتمام مزاولي اللغات التعبيريّة التقليديّة التي رافقت بواكير الحياة الإنسانية، واستمرت مع متعاطي الإبداع، باللغات البصريّة الثابتة والمتحركة، التي جاءت مع التطور المذهل، لوسائل الاتصال المعاصرة، وانخراطها في الموضوعات الإنسانية الشفيفة التي اختزلت القيم الاجتماعيّة النبيلة والرفيعة والخالدة، في الحياة عموماً، وحياة الكائن البشري خصوصاً، وفي طليعتها يأتي موضوع (الأمومة) الذي تجسده صورة الأم مع أطفالها، ضمن حالات ووضعيات مختلفة، لكنها جميعها، تفضي إلى قيم إنسانية راقية وحميميّة وصادقة وجميلة هي: التضحية، الإيثار، الوفاء، الحنو، الحب، الدأب، التفاني، النضال، الإخلاص والعطاء بلا حدود.

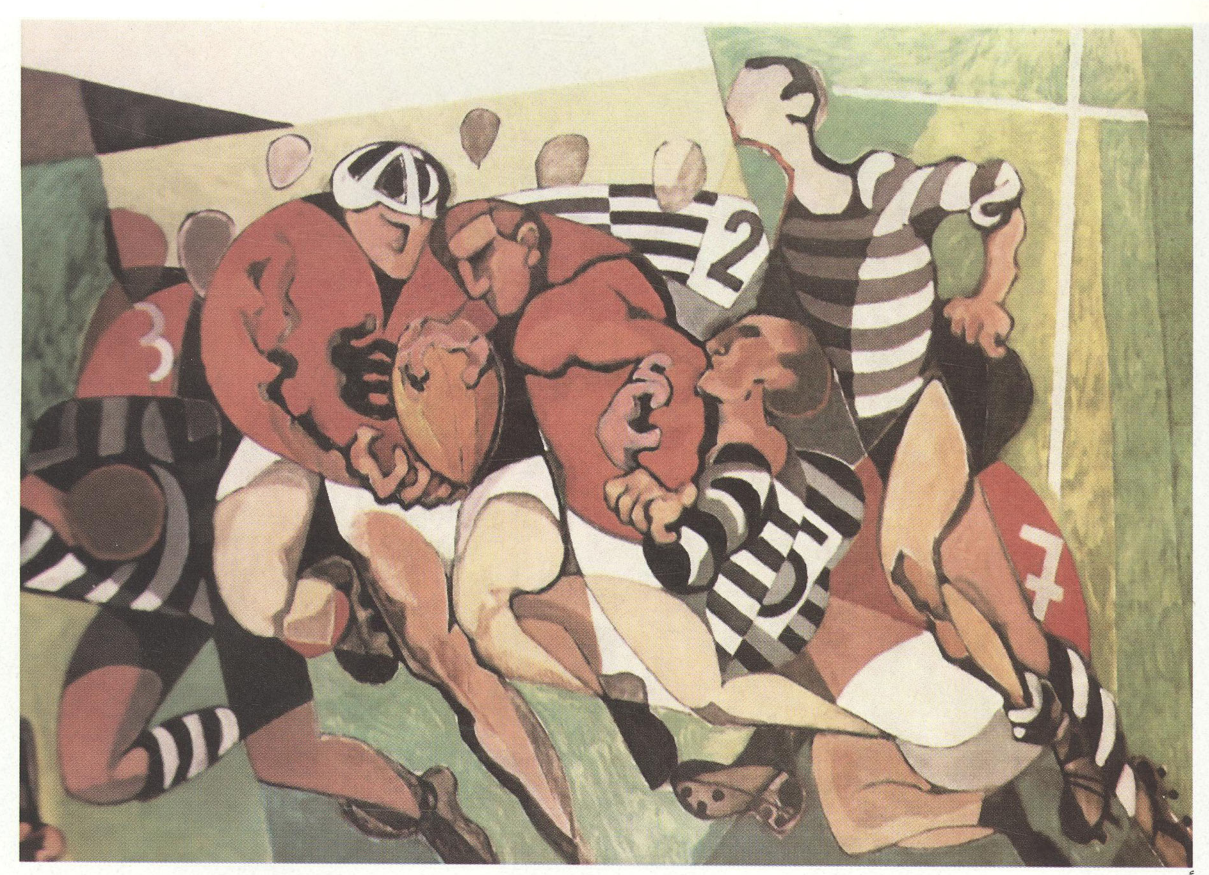
بتنوع هذه القيم، تنوعت صورة الأم في الأعمال الإبداعيّة الشفاهيّة والمكتوبة والمبصورة، لكنها ظلت تدور في معانيها ومداليلها ورموزها حول أوجه الحياة الشهية، النقية، العظيمة، المدهشة، المتجددة، والخالدة،



ضاربة الدف.



فان كوخ.



أندريه فوكريون.

وتختزل أجمل ملامحها، فكيف تبدت هذه الصورة، في إبداعات الفنانين التشكيليين المتعددة التقانات والأساليب والصيغ، وهي الإبداعات التي تتخذ من الخطوط والألوان والحجوم، مادتها التعبيريّة البصريّة التي هي كالموسيقا، لغةٌ سهلة الأخذ والإدراك والفهم، كونها تقوم على مفردات عالميّة، ومصطلحات اتفاقية، لا تحتاج لترجمة.

بتعدد رؤى وأساليب وتقانات الفن التشكيلي، تعددت صورة الأم، في الأعمال التي عالجتها. فبعض الفنانين التشكيليين صورها بشكل مباشر، تحنو على طفلها، أو تضمه إلى صدرها، أو تقوم بإرضاعه من ثديها بحنان وشغف، أو تلاطفه وتلاعبه وتعلمه، أو تهز له المهد، أو تنظفه، أو ترعاه وتناغيه، أو تحمله على ظهرها، أو في حجرها، أو تعانقه، أو تدافع عنه، أو تقاتل دفاعاً عن وجوده وعن بيتها، ومنهم من عكس موضوع الأم بكل محمولاته من الرموز والدلالات والقيم النبيلة، بشكل غير مباشر، مسقطين عليها، معانٍ أسطورية مزجت بين الواقع والخيال، بهدف إظهار تعلقهم بهذا الرمز الذي وصل لدى البعض منهم حد التقديس، لما يمثله من قيم، فالأم نبع الحنان الذي لا ينضب، والبحر الذي لا يتعب من العطاء، ولا يمن من يعطيه به، وهي الصورة المثلى لنكران الذات والتضحية والتعب الصامت السعيد والعظيم!!.

وهناك من وجد في وقفتها الباسلة والمساندة لزوجها وأطفالها، في البيت والحقل ومكان العمل وأمام الأخطار الداهمة، رمزاً آخر من رموز وفائها وتضحيتها، كما ربطوا بينها وبين الوطن، فقرنوا اسمها باسمه، وهو ما جعلها تتحول إلى مرادف له، وإلى رمز خالد من رموزه. فهي أم الذين سقطوا من أجل أن ينهض الوطن ويبقى مصوناً، عزيزاً، كريماً، حراً، قوياً. وهي تفرز الرجال الذين يحرسونه ويبنونه



ميالي مونكرسي.



جون لافيري.

ويطورونه ويدفعونه إلى مدارج التقدم والرفعة والسؤدد. كما ربطوا بينها وبين الأرض على اعتبارها صنواً لها، فالأم خزان الحياة الذي ما فتئ يضخ الحياة منذ وُجدت الحياة، والأرض الوعاء الحاضن لمسببات استمرار هذه الحياة وديمومتها، تماماً كما هي الأم، صانعتها ومَركز تناسخها وتجددها واستمرارها.

على هذا الأساس، صوّر الرسامون والمصورون في رسومهم ولوحاتهم ومحفوراتهم المطبوعة، وجَسّد النحاتون في كتلهم وجدارياتهم، الأم نداً للأرض



وشبيهاً لها. فكما الأرض تُنبت الحياة، وتوفر سبل العيش للإنسان، كذلك الأم، من حوضها تتدفق الحياة وتستمر، فهي صانعتها ورمز تجددها وتعاقبها.

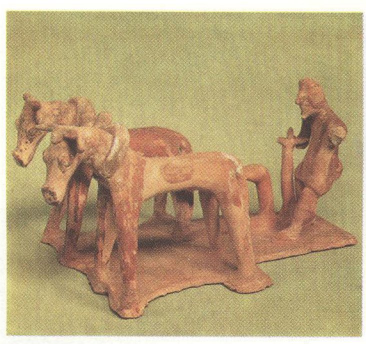
هذه القيم العظيمة المُجسدة في الأم، دفع المبدعين كافة، وفي كل الأحقاب والأزمنة والأمكنة، إلى تخليدها في إبداعاتهم، وإبراز فضلها ودورها الهام في الحياة، محاولين بذلك، رد بعض جميلها. كان هذا على الدوام، في كل زمان ومكان، وسيبقى هذا الرمز الخالد، حتى نهاية الحياة، موضع تقدير وتقديس وتبجيل واحترام المبدعين كلهم.

فقد رسم الشاعر بالكلمات الأم، على هيئة قيمة نبيلة وعظيمة، وتحدث عنها الأديب في قصصه ورواياته ومقالاته، مبيناً الدور الرائد الذي تؤديه في المجتمع، ووضع لها الموسيقي أعذب الأغاني والألحان وأرقاها. وصورها الرسام بأكثر من شكل ووضعية. كذلك فعل النحات الذي ربط بينها وبين الأرض، من خلال المبالغة في حجم حوضها وشده إلى الأرض، باعتبارهما (الحوض والأرض) الرمزين الأزليين لتناسخ الحياة. وفي ذلك أيضاً، إشارة إلى سكونيّة الأم وارتباطها بالأرض والبيت والأطفال. فقد كانت الأم ولا تزال، تميل إلى الاستقرار والارتباط بالبيت والأطفال، خلافاً للرجل المسكون بحب الترحال والتغيير وارتياد المجهول من الآفاق.

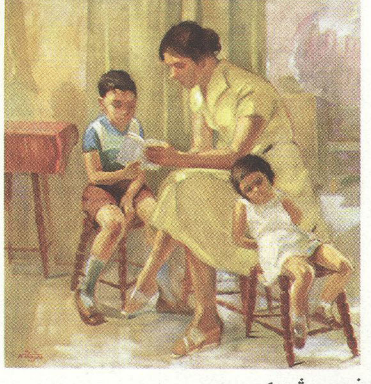
في أعمال المبدعين، تحولت الأم إلى أنقى وأجمل وأعظم رمز في حياة الكائن البشري، واحتضنت أدفأ العواطف الإنسانيّة، واختزلت أنبل مهمة في الوجود. ولأن كل مبدع معني مباشرة بها، كونها أمه، وزوجته، وأخته، وابنته، ورفيقته، وزميلته، وصديقته، فقد انعكست صورتها في نتاجه، على درجة عالية من الشفافية والصدق والحميمية والسمو شكلاً ومضموناً.

لقد كانت الأم ولا زالت، في مقدمة الموضوعات التي تناولتها اللغات الإبداعيّة الإنسانيّة المختلفة، منذ صيرورة الإنسان الأولى وحتى يومنا، وهي باقية كذلك، طالما بقيت الحياة، واستمر الوجود، وبقي الإنسان!!.

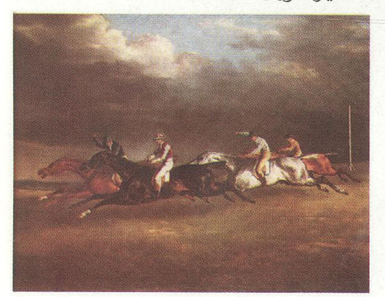
إن مراجعة متأنية لإبداعات الفنانين التشكيليين المجسمة والمسطحة التي تناولوا فيها موضوع الأم، نجد أنها كانت أصدق الأعمال التي انداحت من بين أناملهم، وأرقى الإبداعات التي تفتقت عنها رؤاهم وخيالاتهم. فهم معنيون مباشرةً بهذا الموضوع. عاشوه بكل جوارحهم وأحاسيسهم: أطفالاً ويافعين وكباراً. من أجل هذا، ظل موضوع الأم متوقداً في أحاسيسهم، لصيقاً بمراحل حياتهم كلها، وحاضراً في كل ركن وانعطافة ومحطة من حياتهم. من أجل هذا، جاء تعبيرهم عنها غنياً بالعواطف الشفيفة، مفعماً بالقدسية والصدق والاحترام والتقدير. نلمس ذلك في طريقة التعبير ووسائله وأدواته وعناصره وأسلوب إخراجه. فقد حَرص المبدعون على شحن هذا الموضوع بأرقى عواطفهم، وأنبل أحاسيسهم، تقديراً وتبجيلاً لدور الأم في حياتهم، وسيبقى هذا الموضوع الإنساني السامي، من الموضوعات الأثيرة والغالية والحبيبة



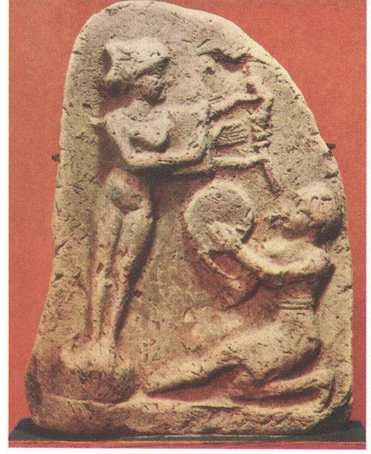
فن بوتشي.



نصير شورى.



تيودور غيرشالوت.



من متاحفنا.

لوحة استشراقيّة.



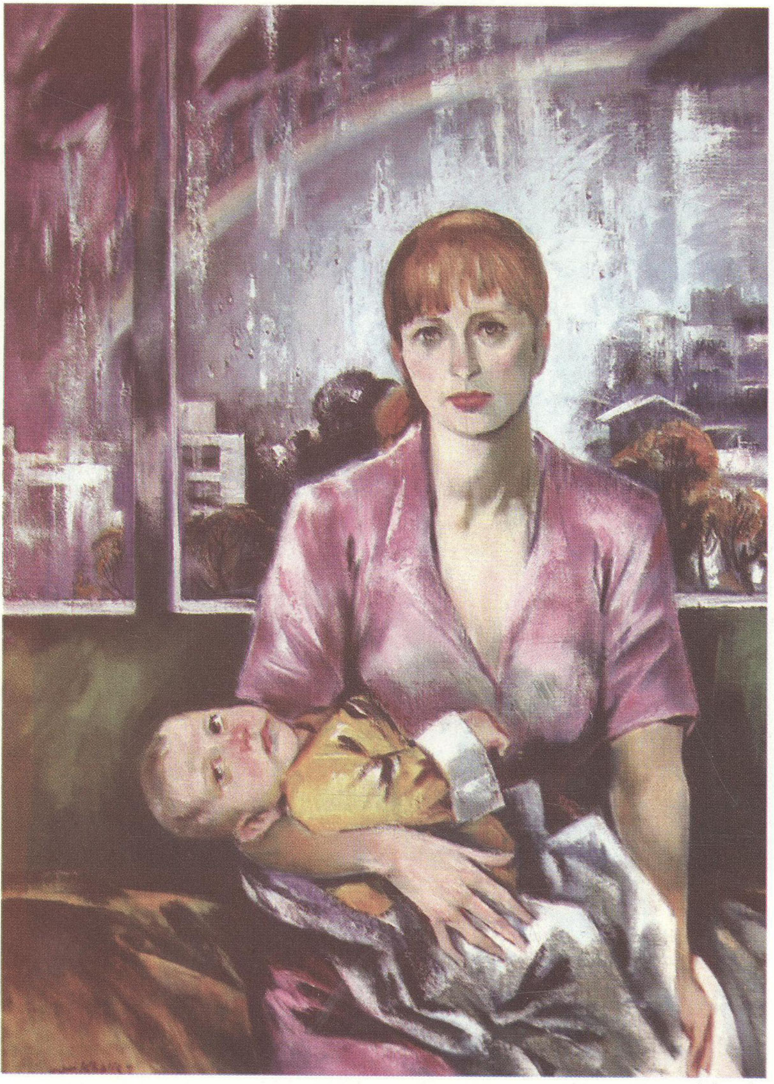
غوستاف غوربيت.

على قلب هؤلاء، وعلى وسائل تعبيرهم المختلفة. فهو كما الحب، موضوع لا يتعب ولا يشيخ ولا تخبو جذوته، أو تضعف إثارته، أو يتوقف رحيل العقل والروح إليه، ذلك لأن الأم هي الوجه الأشهى من الحياة، والصورة الأجمل والأنبل والأسمى لتلاوينها وقيمها الخالدة، وهي الوسادة الحنونة للرأس المتعب، والصدر الواسع الكتوم والمفتوح أبداً، لتلقي بوح الانتصارات والهزائم، وخزانة الأسرار الوسيمة الجميلة، وهي قبل هذا وذاك، النهر العظيم الخالد الذي يضخ الخصوبة والتجدد، في شرايين الحياة. أي هي قلب الحياة وعقلها وروحها.

الأم في التشكيل السوري

تعددت صيغ وأساليب وأشكال تناول الفنان التشكيلي السوري المعاصر لموضوع الأم، لكن المعاني والرموز والمداليل، ظلت واحدة لدى المبدعين، على امتداد ساحة العالم، مع ملاحظة عامة تنسحب على التجارب التشكيليّة السوريّة كافة، هي انضواء موضوع الأم، ضمن السياق العام لتجربة الفنان، وتلونها بالخصائص والمفردات وطرائق التعبير التي تفردت بها هذه التجربة، عن غيرها من التجارب.

من ذلك، تجربة الفنان الرائد (محمود حمّاد) في لوحته (العائلة) المنفذة عام 1960 حيث كانت تجربته الفنية في هذا الوقت، تقف في البرزخ الفاصل بين مرحلة (حوران) الواقعيّة الرصينة و(المرحلة الحروفيّة). فقد عالج هذه اللوحة المؤلفة من امرأة ترضع طفلها وإلى جانبها زوجها،



علي خليل.

بصيغة تشخيصيّة مبسطة، فيها الكثير من أصداء التكعيبيّة.

أما الفنان (نعيم اسماعيل) في لوحتيه (حي قديم 1956) و(نحو القرية 1961) فقد احتضنتا أسلوبه المعروف القائم على التبسيط المسحوي، والاستعارات اللصيقة بالبيئة الشعبية السوريّة (في الريف والمدينة). الأمر نفسه، ينسحب على لوحة الفنان (نصير شورى) المعنونة بـ (المدرسة الأولى 1958) التي صوّر بها أماً تقوم بتدريس ابنها اليافع، وإلى جانبها طفلتها الصغيرة، بأسلوبه الواقعي الشفيف المفعم بروح الانطباعيّة، والأمر نفسه ينسحب أيضاً، على الأعمال التي عالج فيها الفنان (لؤي كيالي) موضوع الأم (وهي كثيرة) لا سيما في المرحلة الأخيرة من تجربته التي برز فيها



سعد يكن.

الخط (الرسم) كقيمة تشكيليّة رئيسة. وتابع الفنان (ممدوح قشلان) في لوحته (ثمار الطبيعة 2008) التي صوّر فيها ثلاث نسوة شعبيات، يحتضحن أطفالهن، وإلى جوارهن سلة مليئة بالفواكه، وكأنه يقول أن ثمار الحوض الأنثوي وحوض الأرض صنوان، تابع أسلوبه المعروف القائم على التلخيص المسحوي المتماهي بالتكعيبيّة، والضاج بالدرجات اللونية الشديدة التباين وشبه الزخرفيّة. ولم يبتعد الفنان (علي خليل) في لوحته (سر الوجود 2007) عن أسلوبه الواقعي الثر الألوان، ولا عن بيئته الأقرب، حيث اتخذ من زوجه وابنه، مادة للتعبير عن موضوع الأمومة الخالد. وهو ما فعله أيضاً، في سلسلة لوحاته الأخرى المكرسة لنفس الموضوع، حيث شكلت عائلته، عناصرها الرئيسة. الأمر نفسه، ينسحب على باقي التجارب الفنيّة التشكيليّة السوريّة الأخرى، حيث لم يغب موضوع الأمومة عنها، وكل فنان (مصوّراً كان أم نحاتاً أم حفاراً أم خزافاً) عالجه بأسلوبيته ورؤيته الخاصة به.

الفلاحون

بمراجعة متأنية للأعمال الفنيّة المتنوعة التقانات التي تناولت موضوع الفلاحين، نجد أن مشهد الفلاح وهو يحرث الأرض، وينثر البذار، بوساطة أحد الحيوانات المدجنة والقادرة، تكرر في العديد من الأعمال. فقد حمل وعاء ذهبي يعود لعام 1500 قبل الميلاد وموجود في المتحف الوطني بأثينا، صورة لفلاح يحرث الأرض بوساطة ثور، نُفذت بصيغة النحت النافر، وتكررت هذه الصورة على شكل تمثال منفذ من الطين المشوي يعود إلى 800 قبل الميلاد، موجود في متحف اللوفر بباريس، يجسد فلاحاً يحرث الأرض بالأداة المعروفة باسم (الصمد) وبواسطة



محمود حماد.

ثوريين مخصيين. نفس المشهد يتكرر فوق مزهرية مسطحة مرسومة باللون الأسود تعود إلى العام 600 قبل الميلاد موجودة في متحف مدينة برلين، مع ملاحظة قيام منفذ العمل بتكرار مشهد الفلاح ومحراثه وثوره ثلاث مرات، وثمة إشارة إلى إنسان يرش البذار، وآخر يصطاد، وعدد من الغزلان. وترصد أنتيكا رومانية، تعود للقرن الأول قبل الميلاد، منفذة من المرمر، موجودة في مدينة ميونخ، منظراً طبيعياً يضم فلاحاً مع دلو وبقرة وبيوت وأشجار.

وضعيات مختلفة

رصدت أعمال فنية أخرى، الفلاح ضمن وضعيات مختلفة، منها تمثال لفلاح صيني مدهون موجود ضمن المقتنيات الرسمية لمدينة دريسدن الألمانية يعود إلى القرن 107 ونحت نافر يمثل فلاحاً يعالج أداة الحصاد يعود إلى 1210 1220 موجود في نوتردام بباريس، ويرصد تفصيل من جدار زجاجي موجود في دير بمدينة ايرفورت الألمانية فلاحاً يمارس الحفر يعود لعام 1420 1370، وترصد ثلاث موتيفات من كتاب مصور يعود إلى القرن الثاني عشر وموجود في أحد متاحف بون، مراحل جني محصول القمح، بأسلوب الأيقونات. وترصد لوحة منفذة من الفريسك تعود للعام 1306 1303 راعيين جبليين، وترصد منمنمة تعود لما قبل عام 1416 عملية البذار في حقل إلى جوار قصر فخم، وبواقعيّة مدهشة، تطغى عليها سمة الزخرفة، ترصد سجادة جدارية تعود إلى العام 1500 موجودة في متحف الفنون الزخرفيّة بباريس، وورشة رسمية لتصنيع الخشب، بدءاً من قصه في الغابة، وانتهاءً بوصوله إلى المناشر والورشات. تضم هذه السجادة، مشاهد كثيرة لفلاحين، وحيوانات وأشجار

ونباتات وأدوات عمل مختلفة. وتوثق منمنمة تعود لعام 1510 موجودة بمكتبة في مدينة فينسيا الإيطالية، حياة الفلاحين في الشتاء، بأسلوب واقعي دقيق يحيط بكل موجودات وتفاصيل هذه الحياة التي يعتكف فيها الفلاح في بيته، ممارساً لعدد من المهن والحِرف كالغزل والنسيج. وترصد محفورة منفذة ومطبوعة بوساطة الخشب تعود للعام 1532 حياة الفلاحين من سكان الغابات والحيوانات الأليفة التي يتعاملون معها.



بيتر بروغل.

أعمال بارزة

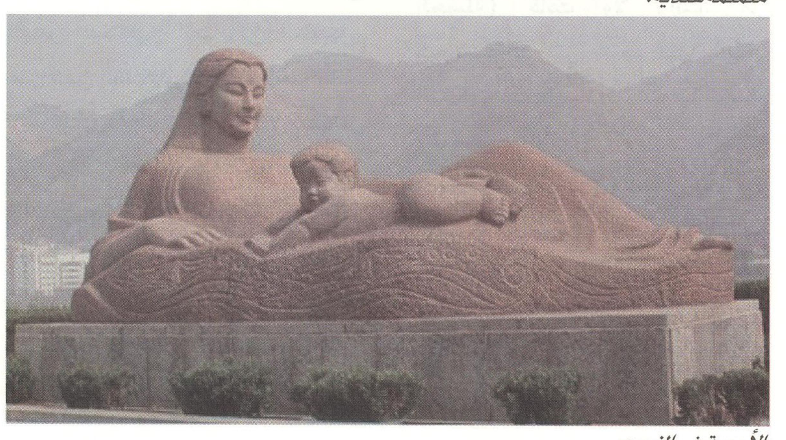
نفذ عدد من الفنانين التشكيليين المعروفين، أعمالاً فنيّة هامة وبارزة، لموضوع الفلاحين، منهم الفنان (جان ماسيس 1509 1575) الذي نفذ لوحة زيتية حملت عنوان (فلاحون لدى جامع ضرائب) منفذة العام 1539 وموجودة في متحف درسدن. تمثل هذه اللوحة الرصانة الأسلوبية لعصر النهضة. أما الفنان (بيتر بروغل 1525 1569) فقد اشتهر بأعماله التي كرسها لحياة الفلاحين، لعل أشهرها وأهمها لوحة (عرس الفلاحين) المنفذة عام 1568 والموجودة في أحد متاحف فيينا، ولوحته (رأس فلاح) الموجودة في درسدن. ومن الأعمال المهمة، لوحة (مجتمع الفلاحين) للفنان (أدريان فان أوستاد 1610 1680) التي تتماهى كأسلوب مع فن (بروغل). ولوحة (رقص الفلاحين) للفنان (بيتر باول روبنز 1577 1640) المنفذة عام 1638 والموجودة في متحف برادو بمدريد، ولوحة (آكل الفاصولياء) للفنان (أنيبال



لؤي كيالي.

كراسي 1560 1609) الموجودة في أحد متاحف روما، ولوحة (عائلة الفلاح) للفنان (لويس لي ناين 1593 1648) المنفذة عام 1642 والموجودة ف متحف اللوفر بباريس، ولوحة (غلال الكرم) للفنان (فرانسيسكو دي غويا 1746 1828) المنفذة عام 1786 والموجودة في متحف برادو في مدريد، ولوحة (ربيع البلاد) للفنان (ألكسي ج. فينتسيانوف 1780 1847) الموجودة في المتحف الرسمي بموسكو، ولوحة (استراحة فلاح النبيذ) للفنان (جان فرانسيسكو ميلبت 1814 1875) المنفذة عام 1869، ولوحة (آكلو البطاطا) للفنان (فان كوخ 1953 1890) المنفذة عام 1885 والموجودة في متحفه بأمستردام، ولوحة (الخنزير الأسود) للفنان (بول غوغان 1848 1903) الموجودة في متحف الفنون الجميلة بمدينة بودابست، ولوحة (صانعة الزبدة) للفنان (ميلاي مونكانسكي 1846 1900) الموجودة في المتحف الوطني الهنغاري ببودابست، ولوحة (السياسي الريفي) للفنان (وليم ليبل 1844 1900)، ولوحة (صورة الفلاح) للفنان (كورت كويورنر) المنفذة عام 1933 والموجودة في مدينة هالة الألمانية، ولوحة (محصول قصب السكر) للفنان (دييغو ريفيرا 1886 1957)، ولوحة (جني الرز) للفنان (هونغ تيش جو) الموجودة في برلين، ولوحة (راحة أثناء الحصاد) للفنان (فالتر فوماكا) الموجودة في درسدن... وغيرها الكثير من اللوحات والمحفورات وأعمال النحت والخزف التي رصدت ووثقت وعالجت موضوع الفلاحين، من

منمنمة هنديّة.



الأمومة في النحت.



ألكسندر دينكه.

جوانب وزوايا مختلفة، تدليلاً وتأكيداً، على دورهم المفصلي الهام، في صنع الحياة واستمرارها.

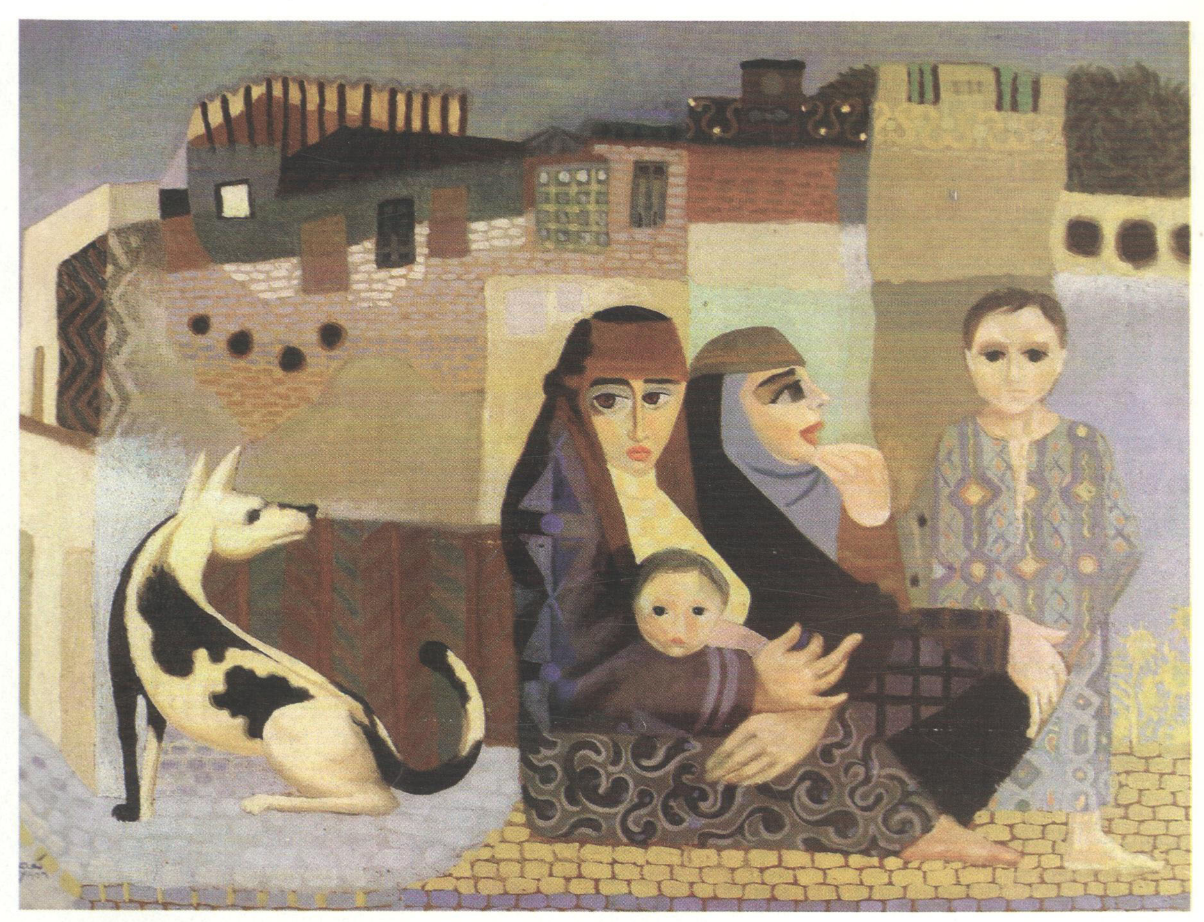
لم يقتصر الاحتفاء بهذه الفئة من البشر المنتجين المثابرين الطيبين، على الفن التشكيلي بأجناسه المختلفة، بل تجاوزه إلى الأغنية والاسكتش والرواية والشعر والموسيقا والسينما والتلفاز والتصوير الضوئي ... وغير ذلك من وسائل الاتصال البصري والسمعي، منذ البدايات الأولى لتعرف الإنسان عليها وحتى يومنا هذا.

الرياضة في الفن التشكيلي

(الرياضة) التي تصنف بعض أنواعها، من ضمن أسرة (الفنون الجميلة) كانت ولا زالت، من الموضوعات التي شغف فيها الفنان التشكيلي قديماً وحديثاً. تناولها الرسام والمصور بالألوان الزيتيّة والمائيّة والناشفة (الغواش) والحفار ومصمم الإعلان والنحات، في العديد من الأعمال الموزعة على العديد من صالات المتاحف، وأروقة المؤسسات المعنيّة بها، وحتى الحدائق والساحات ومداخل المدن.

والحقيقة، إن مجرد التفكير بموضوع علاقة (الرياضة) بـ (الفنون التشكيليّة) يقودنا إلى عمل فني رائع غير منسي هو (رامي القرص) للفنان (ميرون). هذا التمثال الذي يعود إلى فترة ازدهار الفن الكلاسيكي اليوناني، وهي فترة ازدهار التربيّة البدنيّة اليونانيّة الكلاسيكيّة أيضاً.

يُعد تمثال (رامي القرص) مثالاً حياً للترابط الوثيق بين الرياضة والفن التشكيلي، كما يمكن لهذا العمل أن يرافقنا كعمل أنموذجي يحتذى به، للمقارنة بينه وبين أعمال أخرى، تناولت



نعيم اسماعيل.

الرياضة، وتعود لأزمان وبلدان مختلفة. من جانب آخر، تعد الرياضة والفن التشكيلي من نتاجات الثقافة الإنسانيّة. فالرياضة شكل من أشكال المعرفة الذاتيّة، ومعرفة المحيط، وكذلك فإن للفن التشكيلي الجذور نفسها. والملاحظ أن التمارين الرياضيّة أو البدنيّة التي تطورت لاحقاً إلى ما يسمى (الرياضة الحديثة) لا يوجد صدى لها أو توثيق مستمر في الفن التشكيلي. فالأعمال الفنيّة التي ترصد الرياضة، وتتحدث عنها، تنتمي (في غالبيتها) لعصور قديمة مختلفة، وقد أخذت أشكالاً وأجناساً مختلفة أيضاً، تبعاً للعادات والتقاليد الاجتماعيّة السائدة. والحقيقة فإن الأعمال الإغريقيّة الكلاسيكيّة تأتي في طليعة الأعمال التي ربطت بين الفن التشكيلي والرياضة، وقد رفعت الإنسان إلى درجة عالية، كما صوّرته على هيئته الجسديّة الرائعة، ونشاطاته الرياضيّة الخلاقة في الألومبيادات الرياضيّة التي عرفتها الإنسانيّة في عصور مبكرة، ولا زالت مستمرة معها حتى اليوم، بأشكال وأجناس مختلفة، إلا أن انبهار الرياضة الإغريقيّة الكلاسيكيّة، أدى إلى تحولها إلى رياضة محترفين، ما ساهم في فتور العلاقة بين الفن والرياضة.

عصر الانتيكا اليوناني

سيطرت في عصر الانتيكا اليوناني، نزعة التماثل مع الواقع، على غالبية الأعمال الإبداعيّة الفنيّة التشكيليّة. إذ أخذت المنحوتات الرشيقة، تتطابق مع الواقع إلى أقصى درجات التشابه، كما نهضت حالة من التناغم والتجانس بين الفن التشكيلي والرياضة الرشيقة، في العديد من الأعمال الفنيّة، وإلى درجة عالية من التقنيّة والإبداع.

بمراجعة متأنيّة للوحات والتماثيل

التي أنتجت في عصر الانتيكا اليوناني، نجد أن الموضوع الرياضي نفذ من قبل الرسام والمصوّر الزيتي والنحات بتقانات ونسب تشريحيّة صحيحة وعالية القيمة.

عصر النهضة

مع بداية ظهور المسيحيّة، ظهرت نظرة جديدة إلى تصوير الجسد الإنساني العاري، وإلى إظهاره من خلال حركة رياضيّة خاصة، ما أدى إلى ظهور أعمال منفردة، تبين العلاقة بين الرياضة والفن التشكيلي. ومع بزوغ عصر النهضة، حدث انعطاف هام في هذا المجال. فقد اتخذ الإنسان في هذا العصر، موضوعاً أساساً في الفن التشكيلي، وصُوّر على أنه البطل في مجالات عديدة، البطل العام أو المتنوع، والبطل الكبير، وصورة الإنسان هذه، تعكس الإنسان الحقيقي وليس المنسوج من الخيال أو الوهم. فقد أبدع فنانو عصر النهضة أعمالاً كثيرة تناولت موضوع الرياضة، وكان الجسد الإنساني في غالبيتها، يتخذ وضعيات وتكوينات مختلفة، تلح جميعها على حركات هذا الجسد وجماليته، من خلال تأكيد وإبراز بنائه الرياضي، أو حركته أثناء قيامه بالألعاب الرياضيّة.

عصر الباروك

تراجعت العلاقة بين الفن التشكيلي والرياضة في عصر الباروك، بسبب تأثير الكنيسة الكبير على الفنانين والرياضيين في الدول الأوروبيّة، باستثناء هولندا، حيث شذ رساموها عن هذه القاعدة خلال القرن السابع عشر، وأولوا موضوع الرياضة اهتماماً ملحوظاً.

مع بداية القرن الثامن عشر، حدث تطور كبير في مجال الرياضة الحديثة، وكانت انطلاقته الرئيسة لهذا التطور من انكلترا، حيث أخذ موضوع الرياضة ركناً هاماً وأساساً في الحياة الاجتماعيّة العامة، وبات لها جماهيرها المتحمسة والعريضة، الأمر الذي أخذ طريقه إلى الفن التشكيلي، حيث شكّلت الرياضة موضوعاً أثيراً لعدد من الفنانين.

إن العلاقة بين الرياضة الحديثة والفن التشكيلي الحديث، علاقة تبادليّة. فقد أعطت الرياضة وحركاتها الرشيقة، دفعات قوية للفن التشكيلي، إذ أن الرياضي (رجلاً كان أو امرأة) يملك جسداً متناسقاً. رشيقاً، جميلاً، وهذا الموضوع يناسب الفنان التشكيلي، ويتناغم مع الحس الفني التشكيلي، كما أن الجماهير المتحمسة للرياضة، تحولت هي الأخرى، إلى مصدر إلهام للفنانين التشكيليين.

وبالتدريج، بدأ الفن التشكيلي يتجه نحو ربط الرياضة بالمجتمع، فتناولت الأعمال الفنيّة التشكيليّة، على اختلاف أجناسها وتقاناتها الشريحة العاديّة من الناس، وهي تمارس شتى أنواع الرياضة، ما يشير إلى تأثير الرياضة الاجتماعيّة على الفن التشكيلي وأساليبه وطرق إبداعه وتقاناته وأساليبه.

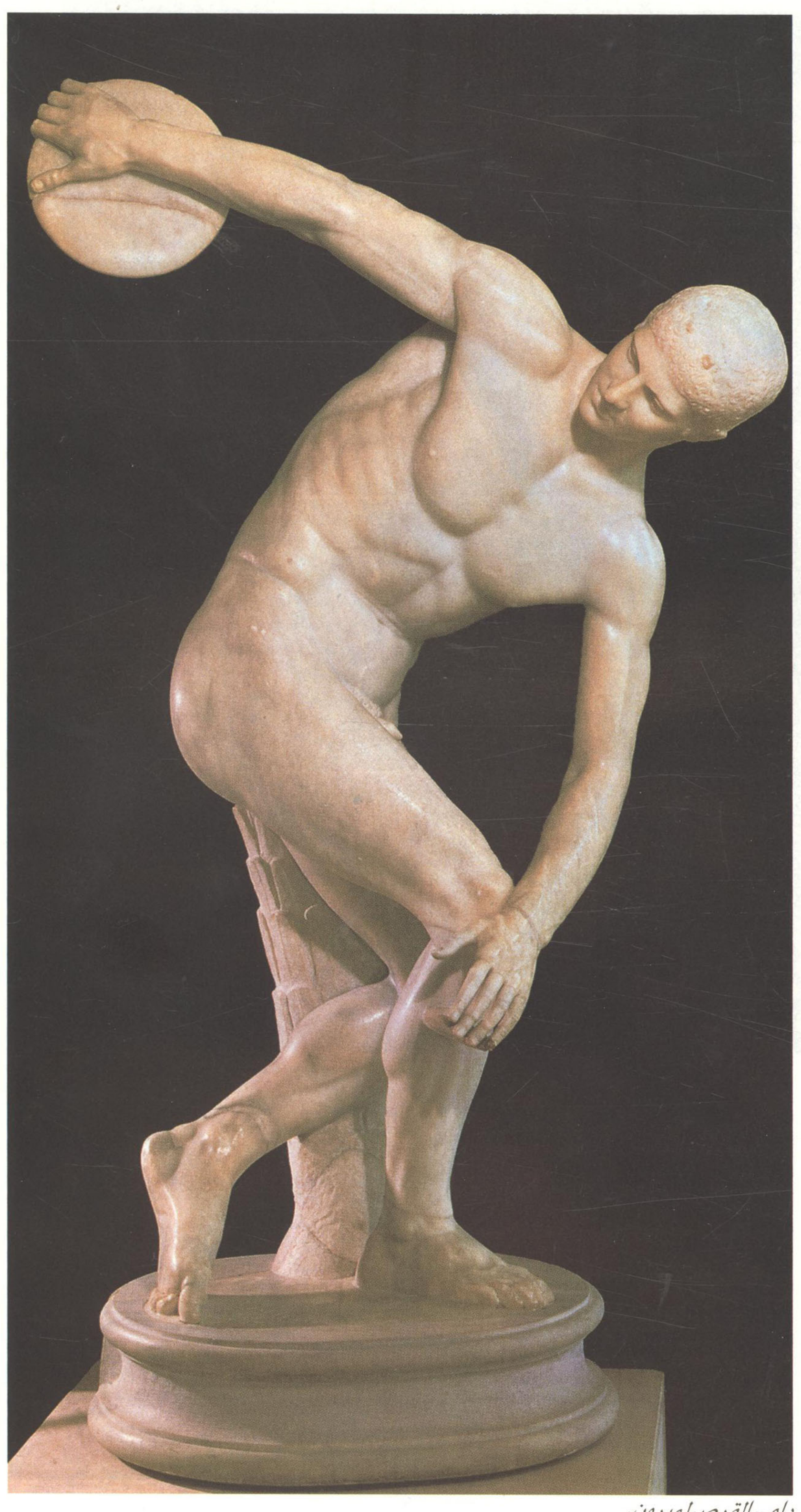
امتد هذا التأثير لفترات طويلة لاحقة، حيث دخلت الرياضة مجال الفن من بابه الواسع في عصرنا الحالي، اذ أعطى الرسامون والمصورون والنحاتون والحفارون ومصممو الإعلانات، أهمية كبيرة لموضوع الرياضة والرياضيين، لا سيما بعد تطور التقانات، وتعدد وسائل التعبير والصيغ والاتجاهات الفنيّة وبالتالي، حصول الفنان على حرية كبيرة في إدارة واستخدام الأدوات التعبيريّة التي يشتغل عليها.

الموسيقا والفن التشكيلي

تنحدر الموسيقا والفن التشكيلي من صلب أسرة واحدة، هي الفنون الجميلة التي بدأت تتوسع لتشمل أنواعاً جديدة من الفنون البصريّة والسمعيّة، ففي حين حافظ بعضها على خصوصيته كلغة تعبيريّة إبداعيّة تقليديّة، ماهى بعضها الآخر بين أكثر من وسيلة تعبير وخامة ومادة وآلة، بهدف التمايز، من جهة، والتقاط نبض العصر، والاستفادة القصوى من تقاناته الدائمة التطور والإضافة، من جهة أخرى.

ولأن التشكيل والموسيقا والشعر، من أقدم وأجمل وأرق اللغات التعبيريّة الراقيّة اللصيقة بوجدان الإنسان وروحه وأحاسيسه،وتتجاور حقولها بحكم انتسابها لأسرة واحدة، فقد تداخلت كماهية فيما بينها، بحيث بتنا نسمع اليوم، من يقول بموسيقا اللون، وشاعريّة المشهد، والخطوط المموسقة، والصور الشعريّة الملوّنة، وإيقاع اللون أو الشكل، وشاعريّة اللمسة، وحداء الأزاميل، وقصائد من الحجر، وهمس الأشكال .. الخ.

بل لقد ذهب البعض للقول، بأن بعض الفنانين التشكيليين، يكتبون الشعر بالخطوط والألوان، أو يعزفون


رامي القرص لميرون.

الموسيقا العذبة بتناوب الكتلة والفراغ في العمل النحتي، وأن بعض الموسيقيين، يرسمون بالموسيقا، لوحات ساحرة مفعمة بالصور الجميلة، أو يكتبون قصائد موسيقية رقيقة تُقرأ بالبصيرة، وتُدرك بالإحساس.

في نفس الوقت، قام الفن التشكيلي، وعبر مراحله المختلفة، بمحاولة التوثيق والتأريخ، للموسيقا وأدواتها وأبرز أعلامها ومعالمها وملامحها العائدة إلى تاريخ متقدم في مسيرة الحضارة الإنسانية، وهو ما حاول جمعه والتوثيق له الكاتب الألماني (إيرش هينه) في كتابه (الموسيقا في الفن) الصادر عن دار نشر (سيمان) بمدينة (لايبزغ) عام 1965، حيث تتبع في هذا الكتاب، ملامح الموسيقا المختلفة، كما بدت في الرسوم الجداريّة واللوحات والتماثيل وقطع الخزف، بدءاً من منتصف الألفيّة الثانية قبل الميلاد، وحتى تاريخ إنجازه للكتاب، فقد وُجد لوح من الطين المشوي، يحمل صورة لعازفة على القيثارة وراقصة مع الدف في هذا التاريخ، ولوحة جداريّة مصريّة قديمة تعود إلى القرن الخامس عشر قبل الميلاد، تمثل فرقة موسيقية من النساء، ونحت نافر منفذ من الرخام لعازفة على الناي، تعود للعصر الإغريقي، ومجموعة رسوم على الأواني الخزفيّة تعود إلى نفس المرحلة، ولوحات جدارية منفذة بالألوان على الجدار مباشرةً أو بالفسيفساء تعود إلى (الايتروسك) والرومان، تمثل عازفتين على آلات موسيقيّة مختلفة، وتمثال مكسيكي يمثل قارع الطبل يعود إلى حوالي 300 إلى 1000 سنة قبل الميلاد،



فالتر فوماكا.

كما استعرض أبرز الأعمال الفنيّة التي تناولت مظاهر الموسيقا المختلفة في العصر المسيحي الأول، وعصر النهضة وما بعده... وصولاً إلى الفن المعاصر.

من أشهر الفنانين الذين تناولوا موضوع الموسيقا في أعمالهم نذكر: كارافاجيو، جيرارد بتربروش، جيرارد دو، بينرو لانكه، والصيني سوزوكي هارنونو، وثمة منمنمة هنديّة تقود إلى الحقبة الإسلاميّة (حوالي القرن السابع عشر) تمثل حفلاً موسيقياً حاشداً لرجال بالعمائم تلاشوا مع الغناء والعزف ليصلوا إلى حالة من الصوفية الرفيعة، وتمثال هندي ملون يمثل عازفة على الناي وراقصة يعود إلى القرن التاسع عشر، وتمثال خزفي ملون للفنان يواخيم كاندلر يُرجح أنه منفذ ما بين عامي (1705 1775) يمثل فرقة موسيقية، وآخر لنفس الفنان، يضم مجموعة من التماثيل الخزفيّة لفرقة موسيقيّة مع قائدها، أعطى ملامح وجوههم سمات بشريّة وحيوانيّة، ما منحها حساً كاريكاتيرياً طريفاً، كما استعرض الكتاب لوحات زيتيّة عديدة، لفنانين من مختلف الدول، وصولاً إلى لوحات لإدوار مانيه، وأوغست رودان، وفلاديمر جيروفيش ماكوفسكي، وهانس توما، وماكس كلينر، وروبريت ستريل، وتمثال للنحات رودولف بيلينغ، ولوحة للفنان



ناظم الجعفري.

ماكس بيشيتين، ومارك شاغال، وهنريش تسيل، وفرنا ندليجه، وميتروفا كيريكوف، وكارل هانس جاكوب ... وغيرهم الكثير، ممن جسدوا في أعمالهم مظاهر موسيقية مختلفة، كل بأسلوبه وطريقته.

نفس الشيء ينسحب على الفنون التشكيليّة والتطبيقيّة والحرفيّة السوريّة الموغلة في القِدم، حيث وثّقت اللقى الآثرية واللوحات والتماثيل والرسوم التزيينيّة التي طرزت أماكن بارزة في العمائر، أو وشت سطوح الأدوات الخزفيّة والمعدنيّة والخشبيّة والعاجيّة، وثّقت لمعالم وملامح الموسيقا الشرقيّة المختلفة، بدءاً من التمثال الشهير (أورنينا) الذي اكتشف في مملكة ماري والعائد إلى حوالي 4500 سنة قبل الميلاد. وأورنينا راقصة ومغنية دينيّة بمفاهيم وقوانين ذاك العصر الذي كانت فيه الموسيقا إحدى وسائل العبادة الهامة والشائعة في المعابد السوريّة القديمة، ما جعل لمغنية وراقصة المعبد، مكانة رفيعة ومقدسة، ولعل ما جاء في رقيم وجد في أرشيف ماري يعود إلى عام 1800 قبل الميلاد، خير دليل على الأهمية التي كان يوليها المجتمع السوري آنذاك للموسيقا. يشير الرقم إلى أن الملك (شمس حدد) أوعز لابنه بأن يلحق بابنة ملك ماري (ياهروم ليم) بمدرسة الموسيقا التابعة لقصره لتلقي الثقافة الموسيقية. كما حمل رقم من أوغاريت اكتشف عام 1948 أقدم نوتة موسيقيّة في العالم.

ومن الأعمال البارزة التي توثق للموسيقا، تمثال (المرأة تدق الدف) أو الآلهة السوريّة (عنات) وهو منفذ من العاج، يبلغ ارتفاعه 5,4 سم ويعود إلى القرنين 12 و13 قبل الميلاد، وينتمي للحضارة الأوغاريتيّة. وثمة تمثال آخر منفذ من الفخار يعود إلى القرن الأول قبل الميلاد، ارتفاعه 14,6 سم وعرضه 5,4 سم ويمثل موسيقيتين أو عازفتين. الأولى تستخدم الناي المزدوج (المجوز) الذي لا زال مستخدماً حتى الآن في غالبية الأرياف السورية، بينما تستخدم الثانية طبلاً محمولاً باليد. وثمة تمثال آخر يمثل عازفتي إيقاع يعود إلى القرن الثاني قبل الميلاد، وهذه الأعمال واللقى موجودة جميعها في متحف دمشق الوطني.

بعد ذلك، تعاقبت حضارات أخرى كثيرة على سورية، أولت هي الأخرى

الموسيقا والغناء اهتماماً ملحوظاً، وصولاً إلى وقتنا الحالي، حيث قام مجموعة من الفنانين التشكيليين السوريين المعاصرين، بتناول موضوع الموسيقا والغناء في أعمالهم، منهم الفنان نذير نبعة، والفنان سعد يكن الذي نفذ مجموعة كبيرة من الرسوم واللوحات لشيوخ الطرب في حلب، لا سيما (صبري مدلل) الذي وضع له أكثر من رسمة ولوحة، نذكر منها الدراسة المعبرة المنفذة بقلم الرصاص، لوجه صبري مدلل، ولوحة (صبري مدلل وفرقته) المنفذة بألوان الإكليريك، حيث نفذ أفراد الفرقة كافة بالخطوط (الرسم) والفنان مدلل بطقمه الأزرق، وطربوشه الأحمر بالألوان على خلفية غامقة، ولوحة (صبري مدلل الموّال) حيث كرر فيها الشخصية على خلفية حاشدة بمساحات لونيّة متناغمة وشّاها بأطياف موسيقيين يعزفون على أكثر من آلة.

ومن اللوحات البارزة التي وضعها الفنان سعد يكن لموضوع الموسيقا والغناء نذكر لوحته (راقصة) و(المغني) و(جوقة موسيقيّة نسائيّة) و(المطربة) و(حفلة راقصة) و(طرب حلبي) و(شيوخ الطرب في حلب) ... وغيرها، محاولاً بذلك التقاط روح الموسيقا والغناء وتجسيدها بالخطوط والألوان. كما قام الفنان (عبد المحسن خانجي) بتكريس أعمال معرض كامل لموضوع (المولوية) دعاه (المولوية بين الحركة والسكون)، وكذلك فعل الفنان (وليد كموش) و(علي حسين) و(زهير حضرموت) و(عمر حمدي) و(وزهير حسيب) و(بشار العيسى) وغيرهم الكثير.

ومثل موضوعات رومانسيّة كثيرة، شكّلت الموضوع الأساس للفن



موضوع لايشيخ.

الاستشراقي الأوروبي، لم تغب الموسيقا (لا سيما المرتبطة بالمرأة) عن لوحات المستشرقين الذين أمعنوا خيالاتهم، في استحضار أجوائها في لوحاتهم، والتفنن في رسمها وتصويرها، ضمن مشاهد بصريّة عابقة بسحر الشرق وجمالياته التي تأتي المرأة في مقدمتها، وهو ما حاول الفنانون المستشرقون التأكيد عليه وإبرازه في هذه اللوحات، عندما ربطوا فيها بين المرأة العازفة والراقصة، في مجالس السلاطين والأمراء، الحافلة بالثياب المزركشة، والستائر والأرائك والحِرف والمشغولات التراثيّة العربيّة الفخمة المطرزة بالزخارف والتزاويق التي تنتمي للأرابيسك، أو للرقش العربي، والتي احتضنتها السجاجيد، والنجود، والبسط، والستائر، وأغطية الرأس والشالات، والحلي، وبلاطات القاشاني، والقناديل، وأوعيّة الشراب، وحتى الآلات الموسيقيّة.

فقد تكررت صورة الموسيقيات والراقصات، في أعمال المستشرقين، بأشكال ووضعيات مختلفة، ارتبطت باستعراض مفاتن الجسد الأنثوي، العاري تارة، واللابس تارة أخرى، وذلك استكمالاً للمشاهد المستوحاة من أجواء (ألف ليلة وليلة) ومعظمها جاء من نسج الخيال الغربي النهم، لعالم الشرق المطهم بالأسرار، المفعم بالمباهج، الرافل بالجماليات الباذخة التي أسبغها هذا الخيال، على الموضوعات الاستشراقيّة التي عالجوها في الفن التشكيلي أو في الموسيقا أو في السينما أو في الكتب والأشعار والروايات.

الأمر نفسه، انسحب على المنمنمات الإسلاميّة التي جاءت من الهند وإيران وتركيا وباقي الدول الإسلاميّة الشرقيّة، حيث تفنن رساموها في رصد مشاهد الموسيقا والغناء، بين جنبات القصور الباذخة العمارة، المترفة بالتزاويق والزخارف والتوريقات التي طاولت العمارة، كما طاولت عناصر الأثاث، والبحيرات التزيينيّة، والحدائق الغناء، وقبل هذا وذاك، ثياب النساء والسجاجيد والأرائك وصناديق الحلي والمجوهرات... الخ.

كما رصدت بعض هذه المنمنمات، الحفلات الغنائيّة الموسيقيّة الخاصة بالرجال كالمولوية وبعض الطقوس المرتبطة بالدين.

ما يلفت الانتباه، في غالبية الأعمال الفنيّة التشكيليّة والتطبيقيّة، التي اتخذت من الموسيقا موضوعاً لها (سواء تلك التي جاءتنا من عصور ما قبل الميلاد، أو ما بعدها) تكرار نفس الأدوات والآلات المستخدمة في توليد الألحان، كالناي، والقيثارة والدف، وفيما بعده الأبواق وآلات النفخ المختلفة. ثم جاءت الآلات الوترية كالعود والبزق والكمان، ما يؤكد وحدتها لدى الشعوب والأمم كافة، وقدم الزمن الذي اهتدى فيه الإنسان، إلى هذه اللغة التعبيريّة الراقيّة المُطربة للأذان والأحاسيس، القادرة على إطلاق الروح، في فضاءات واسعة، تتوحد خلالها بالجمال غير المنظور، والمتع غير الماديّة، والنشوة العميقة المتواصلة مع العقل والقلب في آنٍ معاً، ناشدةً بذلك الراحة والهدوء والتجلي الذي بات يُشكّل حالة ضرورية للإنسان، كي يغتسل من صدأ العادة والتعود، وضغط البحث المضني عن أسباب العيش، والاستمرار في الحياة.

فالإنسان بحاجة ماسة، من حين لآخر، لإطلاق روحه في فضاءات الفن المسموع والمُشاهد والمقروء، للتوازن روحاً ومادةً، وخلق حالة من الاستقرار يتزود خلالها بمبررات الاستمرار في الحياة التي باتت تحاصرها، أسوار القهر والعزلة والعنف واللهاث المضني، من أجل توفير وقود الحياة المادي الذي أصبح كثيراً ومتشعباً وصعب المنال، ومن هنا تحديداً، تتوالد حصارات الروح، وتتناسخ مخاوف القلب والعقل، على المستقبل ومنه، الأمر الذي يدفع بالإنسان، للهروب إلى أحضان الموسيقا، والتغلغل في رذاذها المنعش، والتحليق فوق أجنحتها لنسيان الواقع القائم، أو للالتصاق به أكثر!!.

* * *

المصادر والمراجع:

• Der Bauer in Kunst Ingrid Moller Leipzig 1973
•Sport in der Kunst Gunter Witt lipzig 1969
•Musik in der KunstErich Hohne Leipzig 1965

ملتقى الشارقة لفن الخط العربي..

(الدورة الرابعة 7 – 13 نيسان 2010)..!!

■ د. عبد الله السيد

تحت رعاية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى للاتحاد حاكم الشارقة، بدأت فعاليات الملتقى، بتاريخ 5 و6 نيسان 2010، بندوة تداولية بعنوان "الكلمة والصورة"، تحت إشراف دائرة الثقافة والإعلام – إدارة الفنون، استهلت بكلمة من قبل الأستاذ هشام المظلوم مدير إدارة الفنون والمنسق العام لملتقى الشارقة، وبتاريخ 7 /4 /2010 قام الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي بافتتاح فعاليات الدورة الرابعة لملتقى الشارقة، وذلك في ساحة الخط بالشارقة القديمة، بحضور أكثر من 60 ضيفاً من المكرمين والمفكرين والباحثين والفنانين والخطاطين، ومن الجدير بالذكر أن عدد المعارض الجماعية والفردية في هذه الدورة، يبلغ 21 معرضاً، يشارك فيها 333 فناناً، بأعمال بلغ عددها 821 عملاً في مجال الخط العربي والزخرفة الإسلامية. والأعمال التشكيلية التي استلهمت أبجديات أخرى غير عربية.

آ – المعارض:

1 – تمّ افتتاح المعرض العام، الذي يضم 260 عملاً، لأكثر من 150 فناناً وفنانة، من 28 دولة، حيث ترتكز بعض الأعمال على الأسس والقواعد الكلاسيكية، فيما تسعى أعمال أخرى للمغايرة، عبر طرح معاصر من خلال الاعتماد على الأسلوب الحروفي.

2 – معارض المكرمين: تمّ افتتاح معارض المكرمين لكل من السادة: سامي برهان (سوريا)، غلام حسين أمير خاني (إيران)، نجا المهداوي (تونس)، د. يوسف ذنون (العراق)،

3 – المعارض الشخصية: تمّ افتتاح المعارض الشخصية لكل من الفنانين علي حسن (قطر)، محمد بستان (المغرب)، كاترينا بيير (ألمانيا)، سلطان المقطري (اليمن)، مثنى العبيدي (العراق).

4 – تمّ افتتاح معرض الحرف والكتاب، الذي يضم أعمال سبع فنانين وهم: تاج السرحسن (السودان)، عمر الجمني (تونس)، محمد الصياد (مصر)، عباس يوسف (البحرين)، جمال عبد الرحيم (البحرين)، ضيف الله نور الدين (المغرب).

5 – تمّ افتتاح معرض "صحراء على حافة الضوء" لسيف الزري، ومعرض "طلاسم أنوثة" للفنانة أحلام محمد الأحمد، إضافة إلى معرض "ضاد" و"الكلمة والصورة" لجمعية الإمارات للتصوير الضوئي، ومعرض لمجموعة "زقرت" في رواق الشارقة للفنون.

6 – ضمت فعاليات الدورة الرابعة معارض لمجموعة "زقرت" جمعية التصوير الفوتوغرافي، معارض "مزيان الحروف"، "نون بنت الحروف"، "شبكة المبدعين"، وهي معارض تستضيفها المراكز الثقافية في خورفكان، ودبا الحصن، وكلباء، إضافة إلى البرنامج التعليمي الموازي للملتقى في المنطقة الشرقية.



ب- الفائزون: اجتمعت لجنة التحكيم المؤلفة من: الأستاذ يوسف ذنون، د. عبد الغني العاني، عبد الله حسن بشير، ود. محمد ياسر العبار، والفنان علي حسن، يوم الثلاثاء 6 / 4 / 2010، وقامت بدراسة أعمال المعرض الرئيسي، وقد توصلت إلى النتائج التالية:

1 - الفائزون في مجال التيارات الأصلية في الخط العربي:

الأول – محمد مهدي يعقوبيان (إيران).

الثاني- زياد حيدر المهندس (العراق).

الثالث- أحمد الأسمر (فلسطين).

2 - الفائزون في الاتجاهات الخطية الحديثة:

الأول - ماريان ماندا (ألمانيا).

الثاني - ضيف الله نور الدين (المغرب).

3 - الفائزون في الفنون التي تستلهم الحرف:

الأول- بيريت لامبرت (كندا).

الثاني - غاي جين وجانيت فريدركس (كندا).

4 - جائزة لجنة التحكيم:

- محمد فاروق الحداد (سوريا).

جـ- المكرمون..

خلال احتفال الدورة الرابعة من ملتقى الشارقة لفن الخط العربي، قام صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، بتكريم مجموعة من الفنانين العرب والمسلمين المشتغلين بالخط العربي، ممن أبدعوا وأنجزوا وساهموا في إعلاء فنون الخط العربي وهم:

1 - سامي برهان (سوريا)

ولد في حلب عام 1929 م، وتخرج من كلية الفنون الجميلة في روما في العام 1967، ودرس الفن في المدرسة العليا للفنون الجميلة في باريس كما أنه أهتم بالخط العربي وتتلمذ على يد الخطاط الكبير حسين حسني، وحصل على إجازة في فن التصوير من أكاديمية الفنون الجميلة في روما عام 1965، وإجازة في فن النحت من أكاديمية الفنون الجميلة في روما عام 1967، وإجازة في فن العملة من صك العملة من معهد الميدالية وصك العملة في روما عام 1971، وقام في العام 1995 بتأسيس المركز العربي الإيطالي في ماساكرا حيث قدم لأول مرة الفنانين الحروفيين في معرض جوال في عدة مدن إيطالية مرفقاً بالمحاضرات عن جمالية الحرف العربي، وهو حالياً مقيم ويعمل في إيطاليا.

2 – غلام حسين أمير خاني (إيران)

ولد سنة 1939 في طالقان بإيران، وهو أستاذ خط النستعليق

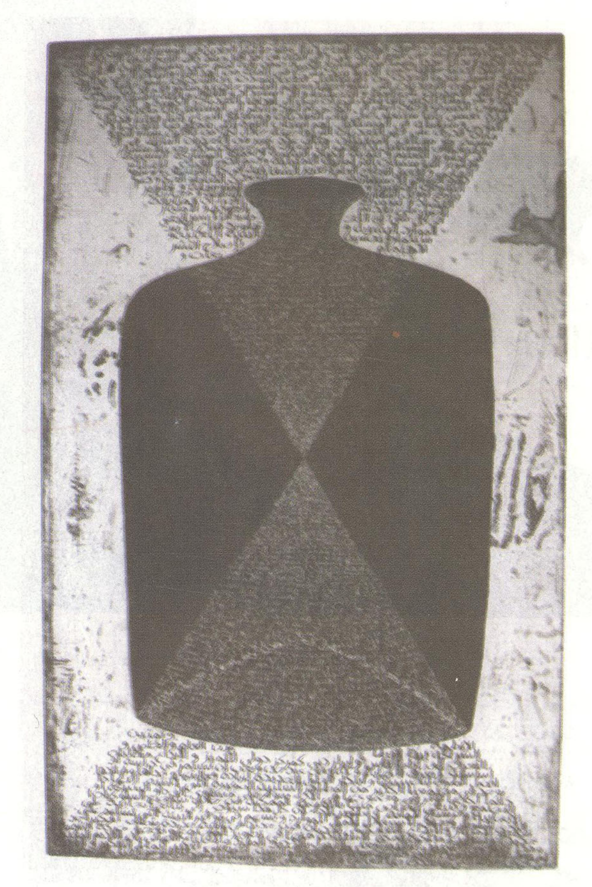
الإيراني الأصل ومدير المجلس الأعلى وعضو مجلس أمناء جمعية الخطاطين الإيرانيين، وقد بدأ مشواره في فن الخط سنة 1961 على يد ثلة من كبار الخطاطين أمثال الأستاذ الراحل حسين مرقاني، والأستاذ الراحل حسن مرقاني، ومن أهم أعماله "طاعة الحق: مجموعة نماذج فن السعيد"، وكذا بعض الكراريس التعليمية والألبومات، إضافة إلى أعمال مشهورة مثل "في ذكرى كالهور"، و"ديوان الحافظ"، و"مجموعة خاجوس أديس" و"ساري سايح فكان"، و"قصيدة قرة العيون"، وله عدة مشاركات في معارض فردية وجماعية داخل إيران، ويذكر أن أمير خاني، ومنذ 1979م، قد كرس أغلب وقته لإدارة جمعية الخطاطين الإيرانيين.

3 – نجا المهداوي (تونس)

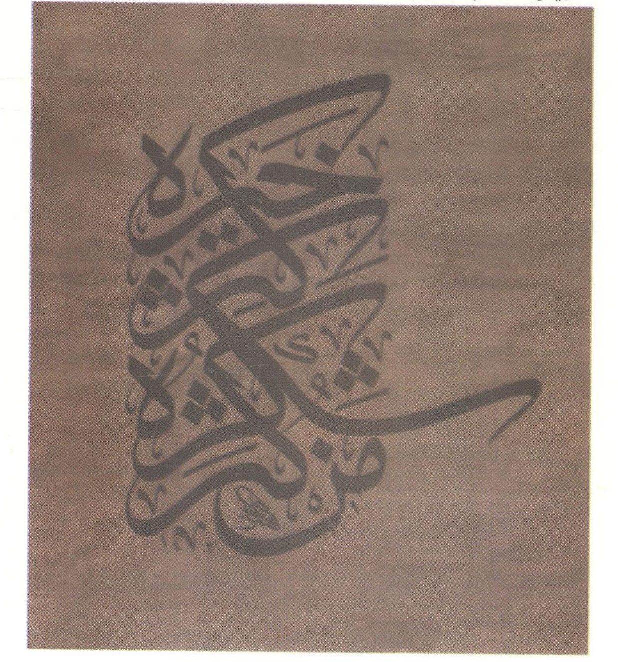
ولد في تونس العاصمة عام 1937، وهو فنان بصريات وخبير رموز تخرج من أكاديمية سانتا أندريا للفنون في روما ومدرسة اللوفر في باريس، ونال العديد من التشريفات والجوائز الوطنية والدولية منها جائزة تونس الكبرى للفنون والآداب، وقد نظم عروضاً ضمن معرض توتال أرت: التواصل بين الفنانين العرب والأوربيين والأمريكيين والآسيويين حول موضوع اللغة والتبادل في الفنون البصرية، وكذا عروضاً مسرحية وراقصة حول موضوع "الكتابة الجسدية"، وقد قُدمت هذه العروض في تونس وفرنسا وإيطاليا والدنمارك واليابان وكوبا وكندا وألمانيا والأردن، وتم إدراج اسم نجا المهداوي في دليل المصممين الجرافيكين Who's who in Graphic Design (زوريخ).

4 – يوسف ذنون (العراق)

ولد في الموصل عام 1932، وهو خطاط كبير ومشهور، وأيضاً باحث في الخط العربي وخبير عالمي في العمارة والفنون الإسلامية، وهو على دراية عميقة بتاريخ الخط وفنون الخط، وقد تعلم الخط من البيئة العربية، وبدأ بدراسة خط النسخ على كراسة الخطاط محمد عزت التركي، في عام 1963 سافر إلى القاهرة والتقى بالخطاط المصري محمد حسني ومحمد إبراهيم، وفي عام 1966 التقى بشيخ خطاطي العالم الإسلامي الأستاذ حامد الآمدي وحصل في تركيا على الإجازة في الخط ثم عاد إلى تركيا مرة ثانية في عامي 1968 – 1969 ليحصل على درجة الاستحسان في جميع الخطوط من نفس مجيزه السابق، ومن آثاره الخطية سلسلة في الخط العربي تحت عنوان سلسلة الخط الجديدة في خط الرقعة والديواني والكتابة الاعتيادية،

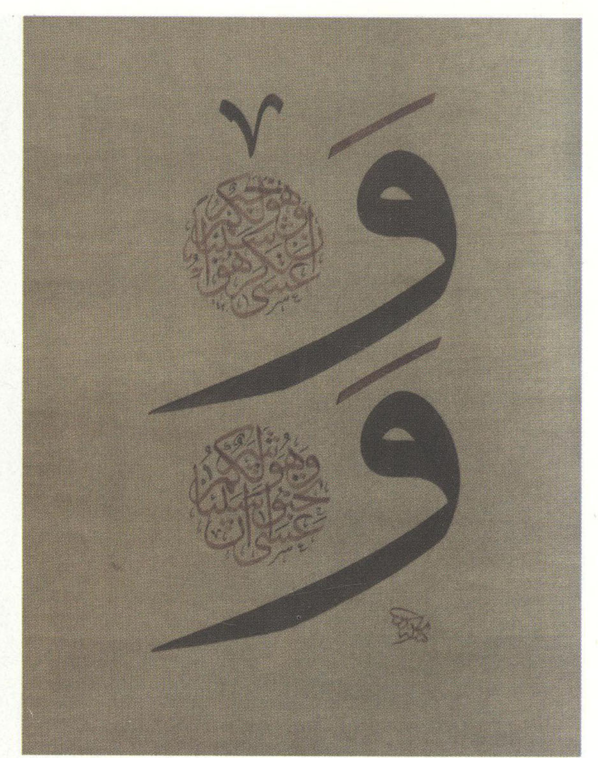


ماريان ماندا (ألمانيا).





محمد مهدي يعقوبيان (إيران).



ذياد حيدر المهندس (العراق)



محمد فاروق الحداد (سوريا)

وقام بكتابة معظم مساجد وجوامع الموصل.

د الورشات..

تضمنت فعاليات الملتقى:

1 - ورشة للفنان أريك فان هوف.

2 - ورشة للفنان محمد بستان (المغرب).

3 - ورشة للفنان أكسم طلاع (سوريا).

4 - ورشة طريقة صناعة الورق يدوياً د. بسام داغستاني.

5 - ورشة فن الخط.

6 - ورشة حرف من تراب.

7 - ورشة أندرو فان دير ميروي.

هـ الزيارات..

1 - زيارة المدينة الجامعية.

2 - دارة الشيخ سلطان.

3 - أيام الشارقة التراثية.

4 - متحف البيئة البحرية.



ضيف الله نور الدين (المغرب).

ندوة..
الكلمة والصورة..


محمد بستان (المغرب)

بدعوة من السيد عبد الله محمد العويس المدير العام لدائرة الثقافة والإعلام، للندوة التداولية حول "الكلمة والصورة" لبيان العلاقة بين الكتابة والمنمنمة وانعكاسها على الفنون الإسلامية المعاصرة، فقد حضر الندوة كل من الباحثين السادة: د. فريد الزاهي (المغرب)،

د. زينات بيطار (لبنان)، د. عبد الله السيد (سوريا)، د. إياد الحسيني (العراق). الباحث خليل قويعة (تونس)، د. آمنة النصيري (اليمن)، د. خالد بغدادي (مصر)، الباحث عادل فوريتيه (ليبيا). وتغيب عن هذه الدعوة: د. فخرية اليحيائي عُمان، ومحمد العامري (الأردن). وشارك في الندوة إضافة إلى المدعوين: أ. طلال معلا، د. عبد الكريم السيد،

أ. محمد الجزائري، أ. محمد مهدي حميدة.

استعرض الباحثون أوراقهم المقدمة إلى الندوة، خلال يومي 5 و2010/4/6 وتمّت مناقشتها خلال هذين اليومين، من قبل الباحثين، وبعض الحضور. وقد كانت هذه الأوراق، ضمن المحاور المرسومة مسبقاً للندوة.

1 - صورة الحرف: د. آمنة النصيري.

ترى الباحثة أن استمرار تداول الفنون البصرية الإسلامية، تبرر تواصل البحث النقدي وطرح أسئلة جديدة، "ربّما تمكن من الانفتاح على رؤى موضوعية، تبتعد عن المغالاة في دراسة وتقنين المبادئ الفنية والجمالية والفكرية لهذه الفنون عازلة إياها عن القيم المماثلة في الإرث الإبداعي الإنساني".

وتتطرق إلى محترفات تشكيلية عربية وإسلامية معاصرة، بعضها كرّس منجزه لتمثيل علاقة ما بين المكتوب والمصوّر مثل الفنان "عبد العزيز قرحي" و"نجا مهداوي" و"عبد اللطيف الصمودي" و"يوسف أحمد" وآخرون.. حيث ترى أن الأول، أعاد إنتاج أساليب المنمنمات الإسلامية والفن الشعبي، في

صياغة الشكل السطح والانتقال بالصور من المستوى المادي إلى فضاءات متسامية، مرتكزة على المخطط الذي يشير إلى الشخوص والطبيعة، لكنه لا يشبهها كونه يستدعي العلائق الخفية للشكل، ويستبطن جوهر الموجود لا ظاهره.

وترى في تجربة "نجا مهداوي" في سياق نمنمة الشكل، أنها تجربة تطرح إمكانية ملائمة الكتابة مع قوانين بناء تكوين المنمنمة المصورة وإحلال الأحرف بدلاً من التفاصيل البصرية الدالة على حياة فعلية. فهو ينزع في بناءاته نحو تأليف نظام تشكيلي يثبت به الطابع المتبدل للكتابة وكثافة دلالاتها الفنية الجمالية المتجاوزة للصورة المفهومية الواحدة في ممارساتها الوظيفية كأداة تواصل، لكنها تعتقد "بأن تكوينات الفنان وبخاصة تلك الممتدة مع تراتب عمودي، لم تكن محصلة ولعه بالفنون الإسلامية والطروحات الصوفية فحسب، وإنما ثمة تأثير للبناء الفني للكتابات الصينية واليابانية بل وقيمها الجمالية".

وترى في تجربة "عبد اللطيف الصمودي" و"يوسف أحمد" تفكيكاً للبنى التقليدية للكتابة، ومحو سيمائيتها للوصول إلى استجابات تندمج مع الرقش والمنمنمة والأرابسك، لترى أخيراً في تجربة الفنان "علي حسن" تشخيصاً للمكتوب.

وهي ترى أخيراً، أن البحث الحروفي، لا يعني بالضرورة إحالته في كل مرة إلى دوافع تأكيد الهوية والقومية أو تحميله الأغراض الصوفية، أو استدعاء التصورات ذات البعد العقائدي، بل يمكن النظر إلى هذا النهج على أنه تعبير عن حاجة جمالية، مبعثها أن اللغة والكتابة هي في بعض من وعي الفنان الثقافي والبصري.

ويتضمن البحث بعض المقاربات العرضية بين الكتابة العربية والإسلامية، ومبادئها الجمالية والروحية وبين الكتابات في الشرق، وكذلك الإشارة إلى العلائق المتعددة بين المنمنمات الإسلامية ومنمنمات الشرق، وكذلك أساليب المنمنمات في الغرب "للوصول إلى أسئلة الخصوصية في تراثنا التي لا تنفي تشاركنا مع الآخر ذات المستويات الروحية وبعض الأسس الجمالية، على الرغم من اختلاف اللغات والديانات والجغرافيا والأعراف".

2 - سيميائية المنمنمة الإسلامية: د. إياد حسين عبد الله.

بما أن السيمياء كما عرفها "دوسوسير" عبارة عن علم يدرس الإشارات أو العلامات داخل الحياة الاجتماعية، وهي ذات الفكرة التي يقوم عليها البناء الفكري للمنمنمة، فإن من المهم في ضوء ذلك القيام بقراءة جديدة للمنمنمات، لأن لها بنية تركيبية عميقة، وهي التي تشكل المنمنمات ومضامينها، ولذا كان المرور عليها كمزوقة جميلة يفقدها قيمتها الانتروبولوجية والأركيولوجية وعلى هذا الأساس، تبدو ممارسة لعبة التفكيك والتركيب وتحديد البنيات العميقة الثاوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجياً ودلالياً.

وبعد أن يسرد العناصر وعلاقاتها، يرى أن عملية التحليل، تحيل إلى منهج أبي حامد الغزالي كونهما ينتميان إلى ذات البيئة الواحدة اللتان نشاءا فيها، فيستعرض وجهة نظر الغزالي، الذي يرى أن الأشياء في الوجود لها أربع مراتب: الموجود في الأعيان، الموجود في الأذهان، الموجود في الألفاظ، الموجود في الكتابة.

ثم يشير الباحث إلى أن الغزالي، أدرك قبلنا أهمية اللغة في إبداع النظام التواصلي، فأشار إلى أهمية التحليل المزدوج الذي يتناول العلاقة بين الألفاظ والأفكار من جهة، والأشياء المشار إليها من جهة أخرى، وهي ما تنطوي عليها المنمنمة، ليخلص الباحث إلى القول عن المنمنمة "فكل ما تحويه من أشكال وعناصر متمثلة بالشخوص والمفردات والزخارف والكتابات بأنواع خطوطها الجميلة والمتفردة، كانت تسعى إلى خلق نظام تواصلي مركب وليس بسيطاً، وإنما يعيد إنتاج الفكرة بنظام بصري يؤكد الواحد الآخر في متوالية تتكرر دون توقف فتحيل المعنى إلى شيء من السحر وصورة من الخيال وعبر أنظمة جمالية متعددة".

3 - المنمنمات.. والخط العربي - تجاذبات الصورة والنص: د. خالد البغدادي

بعد تعداد أنواع الخطوط التي عرفها العالم العربي والإسلامي، باعتبارها جمعت الفن إلى اللغة، يقول الباحث "هنا تكمن القوة الكامنة في الخط العربي من حيث كونه رمزاً ومفردة تشكيلية محملة بالمعاني والدلالات والقيم التشكيلية أيضاً"

وهو يرى أن نتيجة الاعتقاد الخاطئ بتحريم فن التصوير، ولأن الدين الإسلامي دين زهد وتجريد، فقد اتجهت كل



عمر الجمني (تونس)

الطاقات الفنية الإبداعية إلى الخط العربي "فلا توجد أمة اهتمت بلغتها وأنتجت هذا الكم من أنواع الخطوط والصور اللانهائية لشكل الحرف العربي" وأن الخط العربي لعب دوراً كبيراً، وأثر تأثيراً مباشراً على التراث العربي والإسلامي لما يتمتع به من حيوية في الصياغة ومرونة وبنائية وإمكانات تشكيلية عالية، تبدى ذلك في نوعين من الفن ليس لهما نظائر في الثقافة العالمية، وهما فن المنمنمات ولوحة الحروفية العربية اللذين صنعا معاً ما يمكن اعتباره نوعاً من التصوير الإسلامي.

ذلك أن فلسفة التصوير في الإسلام تربط بين العالم المادي والعالم الروحي، وبين الإنسان والكون في إطار عرفاني، ينزع إلى الكمال، ويجعل من أعمال الفن، وكأنها نوعاً من ممارسة طقس ديني – روحي، ثم يعرج إلى خصائص المنمنمات الإسلامية، فيرى أنها عرفت في البلدان العربية قديماً باسم "فن التزاويق" وأن هذا الفن تطور على يد فنانين أغلبهم من أصول فارسية وأشهرهم "بهزاد" أما "يحيى بن محمود الواسطي" فهو أشهر رسامي المنمنمات على الإطلاق، حيث كان يعمل رساماً لدى الخليفة المستنصر بالله العباسي ما بين 1242 – 1258 م، ليخلص إلى القول "أما في العصر الحديث فقد حاول الفنان العربي – المسلم جاهداً من أجل حروفية خاصة به محملة بدلالات جمالية – تشكيلية – روحية، بعيدة عن المعالجات التقليدية للحرف العربي من تقابل وتناظر وتداخل السالب مع الموجب والأبيض مع الأسود، مما يبعدنا عن القراءة اللغوية المتعارف عليها وتحيلنا إلى القراءة البصرية الجمالية القائمة على التشكيل والبناء واللون.."

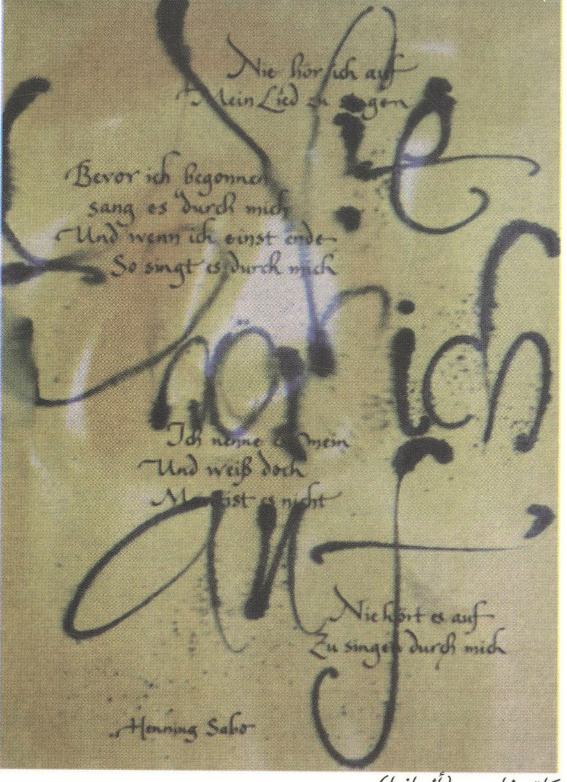
4 - تضايف الصورة والكتابة في مدونة الرسم على الزجاج: أ. خليل قويعة.

يبدأ الرسم على الزجاج بقونس، منذ بداية القرن التاسع عشر، وتواصل حتى بعد الحرب العالمية الثانية، لكن هشاشة مادة الزجاج حال دون وصول العديد من نماذج هذا الفن، فأقدمه يعود إلى عام 1888 بمتحف دار الجلوني بصفاقس.

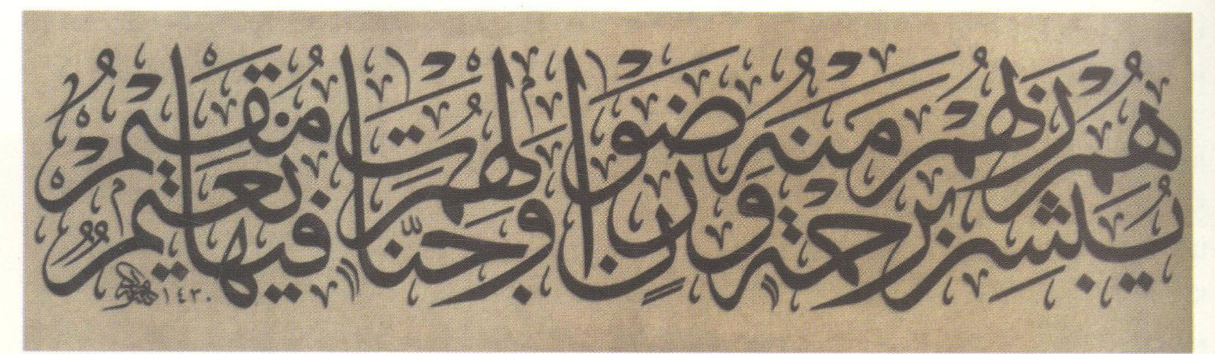
وقد نشأت مدونة الزجاج من خلال رافدين أساسيين: الأول هو الرافد العربي الإسلامي الذي يتعلق بالمضامين والمفردات وقاموس العلامات، وبهذا فهو امتداد شرعي لفن الترقين والمنمنمات. والرافد الثاني هو التقليد الإيطالي الذي يتعلق



بيريت لامبرت (كندا)



كاترينا بيبر (ألمانيا)



أحمد نافذ الأسمر (فلسطين)

بالمحمل الزجاجي وبعض الخامات، وبعض المفردات الزهرية والنباتية، أما الورق المذّهب، فقد جلب من تركيا.

وإذا كان التأثير الإيطالي لم يكن تقنياً فقط، بل طال المجال الأسلوب، فإن التأثير التركي لم يكن أسلوبياً فحسب، بل طال القاموس الخطي والخامات الخلفية الملازمة للبلور. أما الخامات اللونية، فهي تقاليد حرفية محلية ضاربة في القدم اعتمدت التراكيب اللونية الطبيعية مثل بياض الزنك واللازوردي والملكيت الأخضر والكركم الأصفر والكرمس والفوّة، ولم يستخدم الزيت بل الصمغ الغربي كمادة مثبتة.

إن تلازم فن الرسم على الزجاج مع فن الخط العربي، هو المفصل الذي ينقل البحث من النشأة التاريخية إلى النظر في الخصوصيات الجمالية لهذه المدونة ومقاصدها الفنية، داخل ثقافة مخصوصة تميز بها هذا الفن دون سواه من الفنون التونسية.

5 - التفاعلات الحضارية بين المنمنمة الإسلامية والفن التشكيلي الأوروبي (أوجين دولاكروا): د. زينات بيطار.

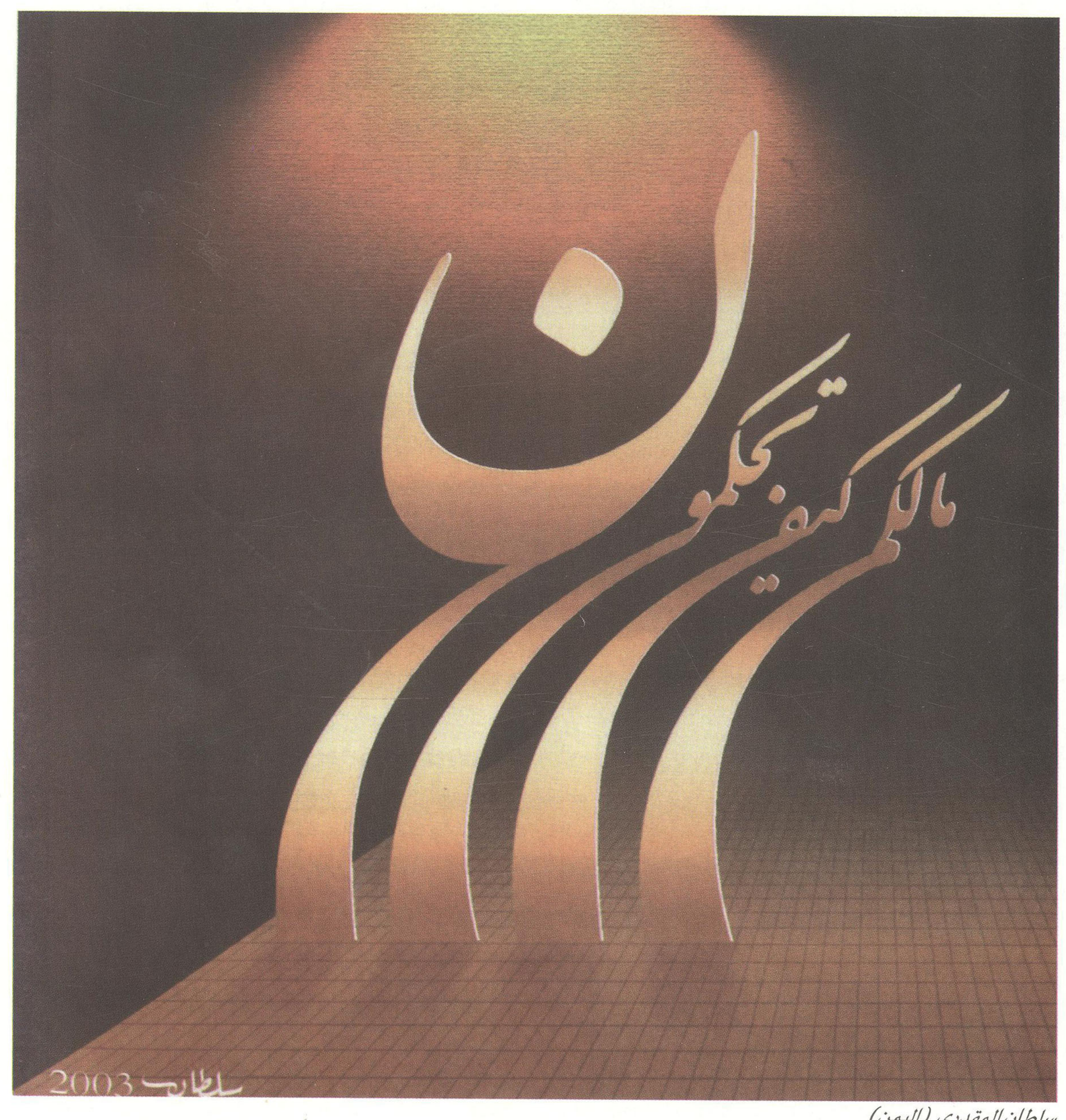
منذ القرن السادس عشر انتقل العديد من المنمنمات الإسلامية إلى متاحف أوروبا وجامعي الأعمال الفنية الشرقية، مما جعل الفنان الأوروبي قادراً أن يتعرف على ماهية الداخل الشرقي (المنمنمة) والخارج الشرقي (فن العمارة الإسلامية).

وتعتبر الباحثة أن الفنان أوجين دولاكروا أبرز من استلهم فن المنمنمات الإسلامية حيث قام بنسخ المنمنمات الإسلامية التي كانت موجودة في متحف اللوفر، قبل القيام برسم لوحاته الرئيسية مثل مذبحة هيوس عام 1824 وموت سردانبال عام 1828 ثم نساء الجزائر عام 1833 وغيرها من الأعمال الاستشراقية كصور الصيد والغناء والرقص ومواكب السلاطين، لتستخلص أن فن المنمنمات الإسلامية أثر تأثيراً كبيراً على تقريب الصورة الفنية من الفنان الأوروبي.

6 - النمنمة من جديد - إحياء جمالية الغموض: أ. طلال معلا.

يلحظ الباحث القاعدة التي انطلق منها فن التصوير الإسلامي، فيرى توازياً بين انتقال الزخارف من الهامش إلى المركز وبين الانتقال من البردي إلى الرق، أي من المطوي إلى المسطح الذي يتيح صباغات أكثر دسامة. ثم يعرج على المخطوطات السورية البيزنطية فيوصّفها ليرى في الصفحة وثيقة "تتجاور فيها الهندسة والكيمياء والتشريح وتاريخ الأزياء والعادات والحكايات والعقائد نصوص وصور علمية وأدبية ودينية ومشاهد من الطبيعة والعمائر.. الأساطير والخرافات، الأرياف والمدن" وذلك قبل أن تدخل مفردة "التزويق" عالم الكتاب الإسلامي، وبخاصة في البداية - وهذا ما يقود الباحث للتمييز بين المزوقة والمنمنمة، فالأولى ترتبط بالزخارف والتزيينات الزخرفية، والثانية بالصورة والرسوم. يفصل بينهما القرن الحادي عشر، حيث ظهرت أول مخطوطة بالترافق مع النص العربي ما بين 1009 - 1010 وهي كتاب الكواكب الثابتة للفلكي عبد الرحمن الصوفي المحفوظة في مكتبة بودلي بجامعة اكسفورد.

المخطوطة المصورة بيئة المنمنمة وحاضنها الأساس الذي بتطور في القرنين 12 و 13 حيث انتشرت بكثرة في سورية



سلطان المقدري (اليمن)

والعراق، فيما لا يلحظ هذا الإقبال في اسبانيا وشمال إفريقيا. بعد اجتياح المغول لبغداد عام 1258 تستمر سورية ومصر في إنتاج المخطوطات المملوكية. لكنها تتحول باتجاه الشرق الأقصى. ويشير الباحث في النهاية إلى أن ما يسعى إليه هو المنمنمة كوثيقة وللوصول إلى هذه الوثيقة يكون الطريق تاريخياً لاكتشافها مرة أخرى بعين العصر بعيداً عن رأي المؤرخ غربياً أو شرقياً.

7 - الكتابة وتداولاتها في وسائط الميديا والفنون البصرية المعاصرة: عادل أحمد جهان الفورتيه.

بعد أن يشير الباحث إلى تفتح الوعي البشر ي على الصورة، واستمرار أطفال البشر على استيعاب العالم من خلال الصورة، ليطرح السؤال الكبير: هل هناك نسق عام تصبح فيه الصورة

والكتابة شيئاً واحداً، أم أن الأمر لا يعد وكونه مفهوماً مجرداً نحاول فيه الفصل وكفى؟..

وللإجابة على السؤال، يستعرض الباحث لغات التاريخ الهيروغليفية والمسمارية في الشرق القديم، ليلاحظ أن التعابير الدلالية للصور كانت متطابقة مع الأشياء المادية. لكن ابتكار الحروف الأبجدية وهي تعبيرات اصطلاحية، جعلت الجماعات اللغوية تحاول الوصول إلى ترابط مفاهيمها المثالية في الذهن دون حتمية ترابط مفهومها الحسي المادي، وبذلك بقيت الصورة نمطية تقريرية أحياناً ومتجاوزة للواقع الحياتي أحياناً أخرى، لكن الكلمة تنوعت وتطورت واختلفت من لغة إلى أخرى، فأصبحت الكلمات الدالة على الصورة الواحدة متعددة بتعدد المترادفات والمعاني. وبذا.. فقد انفصلت الكتابة عن الصورة، فكانت "في البدء كانت الكلمة" التوراتية والصحيح الانجيلية تجسيداً لهذا الانفصال الذي كرس التجريد المنزه عن كل حس وتجسيد.

8 - المنمنمات.. نظرة تاريخية.. شاهنامة هوتون: د. عبد الكريم السيد.

بعد أن يشير الباحث إلى تأثر الفن الإسلامي والعمارة الإسلامية بتقاليد الامبراطوريات السابقة ومنها البيزنطية والساسانية، وتطويع تقاليدها الفنية لمقتضى فكر الإسلام الديني وفلسفته، فإن هذا الفن بلغ مرحلة النضج واتخذ شكلاً فنياً مستقلاً في منتصف القرن الثامن الميلادي إبان الدولة العباسية.

وبعد أن يشير إلى فتوحات الشاه إسماعيل الأول الصفوي الذي حكم من 1501 – 1524م يرى أن تبريز ورثت أسلوبين من أساليب فن التصوير الفارسي، أحدهما من ديوان النسخ في البلاط التيموري بهراة والآخر من ديوان تركمان الآق بتبريز، وباندماج هذين الأسلوبين، ظهرت المخطوطة الفارسية المصورة (الشاهنامة)، وهي النسخة التي يقتنيها "هوتن".

ثم يقوم الباحث بتوصيف هذه المخطوطة، حيث يحتمل أن يكون البدء فيها عام 1524، بصفحاتها الكبيرة، وخطها النستعليق، على الورق الناعم، وهي مذهبة ومرقشة بماء الذهب، وتشتمل على 258 منمنمة، تطلّب التنفيذ أكثر من عقد، رغم مشاركة عدد كبير من الرسامين، ولم يكتمل حتى أربعينات القرن السادس عشر بمشاركة جيل ثان من الرسامين "وقد تمّ تنفيذ نسق كل رسم فيه على حدة على الأرجح بالتشاور والاتصال بين الخطاطين والرسامين ومنسقي الهوامش المشاركين في العمل" ورغم تفاديها المتعمد للأساليب الفردية المميزة، فإن هناك اختلافات أسلوبية واضحة في هذا المخطوط والمخطوط يعكس خطاً جديداً في التصوير بالألوان المائية، وتطويع كثافات جديدة في التظليل والتشكيل باستخدام درجات الباستيل وإضافة الدرجات اللونية وتعزيز اللون بالتذهيب والتفضيض واستخدام الصدف ومسحوق الطلق لإضفاء البريق.

ويظهر أبطال الملحمة كأمراء صفويين وجنود وحاشية، فتشير الملابس والأسلحة والدروع والسيوف وزينة الخيول والرياش إلى الثراء المادي لحضارة ذلك العصر.

9 - الكلمة والصورة: د. عبد الله السيد. (نشر الجزء الأول في هذه المجلة العدد /89/ وينشر الجزء الثاني في هذا العدد).

بعد الاستهلال بخط تحليلي لكل من الكلمة المكتوبة والصورة، والتقاء هذين الخطين في النهاية بما يسمى "العلامة" وفق المنهج السيميائي يسترجع الباحث وضع مسألة الكلمة والصورة بدءاً من الشاعر اليوناني "سيمونيدس الكيوسي 556 ق.م" مروراً بافلاطون، وارسطو، وهوراس وآخرين، لتمضي بعد ذلك في خطين: واحد في تاريخ الفكر الغربي، والثاني في تاريخ الفكر العربي.

وبعد أن يستعرض الباحث من تطرق إليها في الفكر الغربي مثل: دافنتشي، وليسنغ واتيين سوريو، وكاندينسكي، وأن المسألة إن كانت انطلقت من العلاقة بين الشغرو التصوير، فإن تطورها، قاد إلى بحث العلاقة بين المسرح والشعر، والتصوير والنحت والعمارة والموسيقى، فكانت ولادة مصطلح "فن" بالمفرد، وظهور فنون جديدة كالأوبرا والأوبريت والبالية والسينما.

في حين أن المسألة لم تطرح في الفكر العربي قديماً، إلا في مجال الشعر، وبل واختزلت كل المسألة بالصورة الشعرية، وإذا كان "الجاحظ" قد بدأ طرحها وتابعه في ذلك شرّاح ونقاد، إلا أنها لم تتوضح ولم تتنام، إلا بعد ترجمة كتاب "الشعر" لأرسطو.

وأن المسألة غفت بعد ذلك على المستوى النظري، لكنها

تمظهرت على المستوى العملي في الشعر المملوكي، عبر ما اسمي بالشعر الهندسي، والشعر المشجر.

لكن هذه المسألة تجددت مع النهضة العربية، وبالتحديد مع الشيخ "محمد عبده" حين قال "الرسم ضرب من الشعر الذي يرى ولا يسمع، والشعر ضرب من الرسم الذي يسمع ولا يرى" وكانت كلمة "فن" قد ظهرت في القرن التاسع عشر بمحمول جديد بعد إنشاء مدرسة الصنائع والفنون من قبل محمد علي باشا.

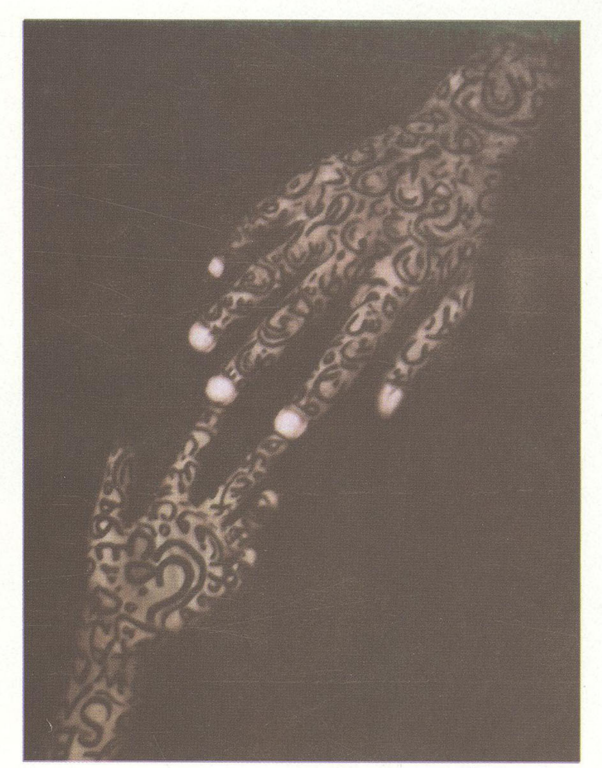
وبعد أن يشير إلى التأثر بالشعر الانكليزي وظهور جماعة "ابو للو" وجماعة "الشعر الحر" في مصر، تبدت المسألة عند مجموعة من الشعراء في مصر والعراق وسورية، ثم يعدد وجوهاً لهذه المسألة في سورية: المخطوط السرياني، والمخطوط العربي الإسلامي، والفن الشعبي، وفن الخشب الملون (العجمي) والتكوينان في الخط العربي، واللوحة الحديثة.

وبمناسبة اللوحة الحديثة، يشير الباحث إلى جيل البداية في أوائل القرن العشرين، الذين وضعوا الكتابة في اللوحة استكمالاً للمحاكاة، وإلى فنان الستينيات الذين اهتموا بالكتابة فظهر من بينهم من أنتج "اللوحة الحروفية" مثل: محمود حماد، عبد القادر أرناؤوط، سامي برهان.

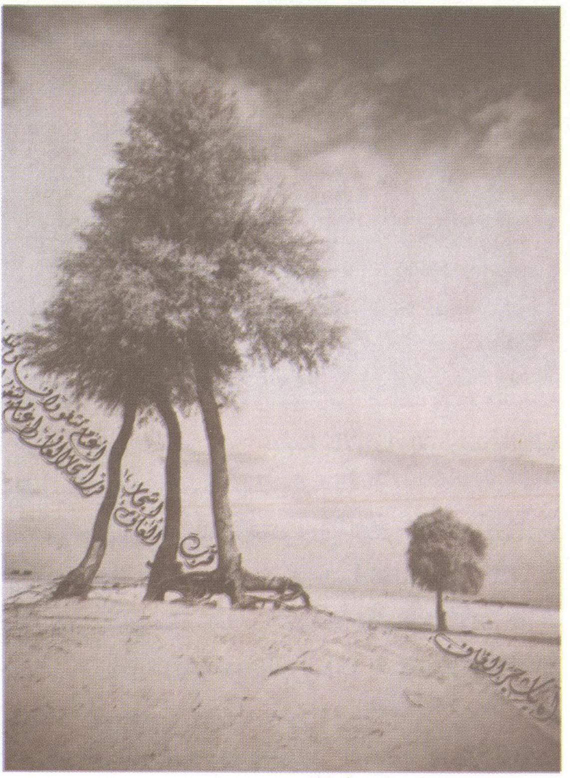
ثم يلاحظ الباحث وجود اتجاه، لم ينحرف إلى اللوحة الحروفية، بل حاول التوفيق بين الكلمة والصورة كما عند الفنانين: برهان يركوتلي، الياس زيات، أحمد معلا، أنور الرحبي، وضاح السيد. ليختتم بحثه بأن المسألة عبر تاريخها، لم توضع وضعاً مجانياً، بل خضعت لثقافة المجتمعات، ولتطلعات الشرائح الاجتماعية، ولتراكم الخبرات في الفنون.

10 - القيم الفنية والجمالية في المنمنمات الإسلامية في المدرستين العربية والفارسية: د. فخرية بنت خلفان اليميائي.

بعد الإشارة إلى ثراء المنمنمات الإسلامية، ترى الباحثة قلة الاهتمام بها وقلة الدراسات المتخصصة. وهكذا جعلت بحثها لتحديد القيم الفنية والجمالية الخاصة برسوم المنمنمات العربية والفارسية، بهدف الإسهام في عملية تذوقها، وإحياء ثقافة رسمها، وتنمية الجوانب الفنية والجمالية والمعرفية المتعلقة بها، مستعرضة فلسفة الفراغ، والعلاقة بين اللغة والشكل، والتوازن، والوحدة، والإيقاع، والنسبة والتناسب



من معرض ضاد.



من معرض صحراء على حافة الضوء.



علي حسن (قطر)

وذلك بعد تقديم معمق لبعض النماذج.

11 - عن ولادة الفن العربي في المغرب فيما وراء الكتابة، فيما وراء الصورة: د. فريد الزاهي.

يختص هذا البحث في السؤال الأركيولوجي عن ولادة الفن الحديث في المغرب والجزائر بالأخص من خلال مساءلة هذه الولادة عبر وجهين من وجوهها، الجزائري "محمد راسم" والمغربي "محمد بن علي الرباطي" باعتبارهما يحيلان كل على طريقته إلى تقنية التصوير في المنمنمة.

ويأتي سؤال الحداثة هذا باعتباره من جهة تخلصاً جزئياً من مقومات التصوير الإسلامي، وفي الآن نفسه تعلقاً جزئياً بمقومات التصوير الغربي. هذا التذبذب يعنينا هنا باعتباره التعبير الأمثل عن قلق الهوية وعسر البدايات، ومسيراً تكوينياً

يسعى بأشكال مختلفة إلى تأسيس صورة عربية إسلامية جديدة تبني على قوانين جديدة للتصوير والتصور وعلاقة جمالية تبتغي الاستقلال والتجاوز..

12 - الخلاصة في خواص المنمنمة وفتنتها، الواسطي والمقامات وعصرهما: محمد الجزائري.

يعّرف الباحث المنمنمة بأنها نص بصري سردي ذو خاصية شعرية (جمالية) وخاصية أدبية (حكائية) على وفق المصطلح الحديث للشعرية والأدبية (بحسب تودوروف وباختين والشكلانين الروس). وهي مقاربة بصرية للمقامة تتماهى مع عناصرها وخواصها السردية ووحداتها وتعبر عنها بالصورة المرسومة في فتنة المشترك بين المكتوب والمرئي. ثم يقرر بأن منمنمات الواسطي إن صارت مادة للدرس عبر الأجيال، فقد صارت مذهباً في الرسم أيضاً وضعت مداميك مدرسة بغداد للتصوير أو خواص التصوير عند العرب. تبناها الفن المغولي والفن الهندي والفن الفارسي وانسحب تأثيرها على الفن الأوروبي الحديث في فنون الاستشراق، وتغلغلت في لوحات الفنانين العراقيين لتأكيد الهوية الوطنية. ثم يقدم الباحث الفنان جواد سليم باعتباره من أوائل المشتغلين على روحيتها وخواص فتنتها في لوحته للعام 1958 التي يصور فيها تحولات البنات المستقاة من ألف ليلة وليلة، واللوحة كانت موجودة في متحف قطر للفن الحديث ضمن الجناح العراقي، مقدماً تحليلاً مختصراً لها، لكنه تحليل دقيق مكثف، ينسجم مع منطلقاته.

13 - تجاورات الكتابة والصورة من المنمنمة إلى اللوحة المعاصرة: محمد العامري.

يستهل بحثه بكلمة "جلال الدين الرومي":

"ما من صورة – حتى الأبد – يشرق لها خيال إلا من القلب، سواء أكان الخيال متعدداً أو واحداً".

ويرد فها بكلمة لـ "باشلار":

"نرى صوراً تنتج صوراً"..

ثم ينعطف الباحث ليقول إن ما يمكن قوله في زمن العلاقة بين الكلمة والصورة، يندرج تحت باب الاجتراحات الموروثة، حول واقع تلك العلاقة وتجلياتها المعرفية "التي رشحت مع وجود الإنسان على الأرض" بدءاً من اللغة والصورة المحفورة على جدران الكهوف، وظهور الصورة الرجراجة على سطح الماء، وصولاً إلى اختراع الكاميرا، وما تلاها من تخييل مركب ينتمي لتصورات الفنان والكاتب، والذي ينتمي في مرجعياته إلى الواقع دون الإحالة الحرفية فيما يصل إليه فعل اللوحة والكتابة.

وبعد أن يستشهد مرة ثانية بأبي يزيد البسطامي الذي يقول:

"لقد أوتيتم بعلومكم رسماً عن رسم وميتاً عن ميت أما نحن فنأتي به من الحي الذي لا يموت" فيقرر أن الإشارة هنا إلى الكتابة بوصفها رسماً، وأن الحاجز الدلالي ينتفي هنا- بين الصورة والكتابة.

ثم يستشهد بـ "ريجيس دوبريه" – ليستخلص أن الصورة سبقت الكتابة لتكون أساساً لها من حيث التجريد والايجاز وكونها تعبيراً شاملاً عن المرئي وأن الصورة شكل متحول تتحرك فيه الأفكار والمعاني والخيالات، مستشهداً بالكتابة الصورية الفرعونية. التي جمعت الشكل والمعنى. ثم يلاحظ أن الكتابة مع الصورة جاء لتفسير أحداث الصورة بالبعد الحدثي الحكائي، ثم يقارب بين الأفلام السينمائية وما يرافقها في أسفل الشاشة مع الهامش الكتابي في المخطوطات بحكاياتها السحرية.

ثم يقول أن العلاقة المتجاورة تارة والمتفارقة تارة أخرى هي علاقة بين الخيال والذاكرة، وهي عادة وتحولات في منطقة إنتاج وخلق الصور.

وهنا ينعطف إلى العصور الإسلامية ليرى الارتباط الوثيق بين الأدب والتصوير في المقامات. وليلاحظ أن الكتابة صارت هامشاً وهذه دلالة على التعطش للتصوير، ويخص ما أنتج في العصر العباسي الوسيط والأخير، لينتقل من الحكايات الإنسانية إلى الخيالية ضارباً الأمثلة من المنمنمات.

ثم يستشهد بكلمات الشاعر "عزرا باوند" و"اوجست فيلهلم شليغل" و"هريرت ريد" ليؤكد تبادل الأدوار عبر التاريخ الإنساني في مجال الرسم والكتابة، وأنهما محفزان ومنشطان لذاكرة بعضهما ليختتم هذه الفقرة بما قاله محي الدين بن عربي "لقد صار قلبي قابلاً كل صورة فمرعى لغزلان ودير لرهبان".

وبعد أن يستشهد بما قاله د. ما هو أحمد عن مقامات نسخة الحريري في بطرسبورغ، يخلص الباحث إلى القول "أن الأدب المكتوب في المقامات اعتمد على نظام الجمل والتراكيب

التعبيرية التي تعبر عن فاعلية الموضوع، بل وارتبط بالحادثة والمشهد المرسوم حيث التعبير والحركة ووضع الإنسان والحيوان والمعمار والنباتات والأشجار وصولاً إلى جانب الإيحاء البصري التي توصله الرسوم".

14 - الكتابة كنمط تشكيلي داخل المنمنمة: محمد مهدي حميدة.

جاءت المنمنمات الإسلامية في عمومها لتقدم شروحاً وتوصيفات بصرية عدة لأقسام مختارة من المحتوى الأدبي والعلمي والديني والتاريخي الذي يؤلف نص المخطوطة. ثم يلاحظ الباحث أن المنمنمات بدأت في المخطوط بمساحات محددة الأبعاد، ثم تطورت لتشغل مساحة الورقة من المخطوط، كما يلاحظ أن المنمنمة استلهمت بعض أنماط الكتابة، التي تتواشج مع النسيج التشكيلي للمنمنمة، ثم يقدم نماذجه من المنمنمات الإسلامية، التي تتضمن بعض الحلول المتعلقة بتوظيف الكتابة في نطاق تشكيلي.



الحاج نور الدين (الصين)

الكتابة في الفن التشكيلي السوري

كتاب "تيارات الحداثة في التشكيل السوري" نموذجاً؟

■ د. بطرس المعري *

في الخامس من كانون الثاني من هذا العام 2010، أطلق الصحفي السوري أديب مخزوم في صالة "تجليات" الدمشقية كتابه "تيارات الحداثة في التشكيل السوري". وهذا الكتاب هو في الحقيقة نتاج جهد كبير، يتناول في أكثر من خمسمائة صفحة من القطع الكبير، تجارب حوالي 90 ٪ من الفنانين السوريين. ويلفت الانتباه فيه جودة الطباعة، ونقصد هنا طباعة صور الأعمال الفنية من لوحات أو منحوتات.

على غلاف الكتاب، يعرّف المؤلف كتابه هذا بأنه "مراجعة نقدية وخطوة توثيقية" ويؤكد ذلك أسعد عرابي في شهادته التي كتبها قبل أعوام من صدور الكتاب، أي بناء على قراءة مسودته على الأرجح، بأنه "من المؤلفات النقدية التي تسد ثغرة كبيرة في مكتبتنا التوثيقية". فهل نستطيع القول إن هذا الكتاب هو بالفعل مراجعة نقدية لتيارات الحداثة في التشكيل السوري؟ وهل له قيمة توثيقية حقيقية كما يريد المؤلف؟ ولا ندري إذا ما كان عرابي سيبقى على شهادته في قيمة الكتاب النقدية بعد صدوره أم لا!

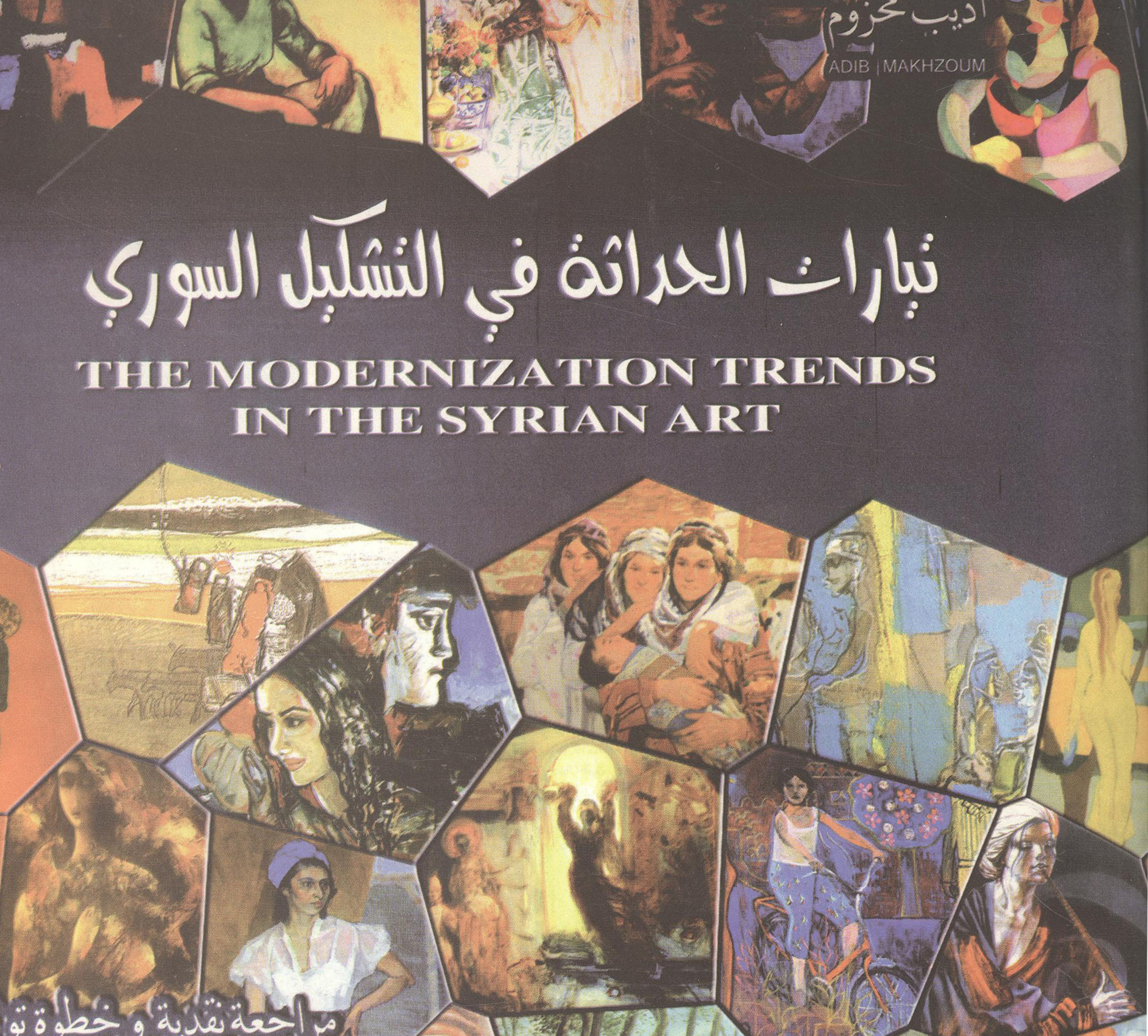
لقد انتظرنا من كتّابنا ومن المهتمين بالشأن التشكيلي السوري في هذه الفترة نشر مواد نقدية حول هذا الكتاب، غير مقالات التقريظ التي نُشرت عشية حفل توقيعه، من قبل صحفيين غير مختصين والتي استمدت مادتها بشكل رئيسي من مقدمة الكتاب ومن شهادات الفنانين فيه وهي أسهل طريقة لتقديم أي كتاب لكنها طريقة فاشلة بامتياز. فمن الواضح أن لا أحد يقرأ أو يريد القراءة، أو من يقرأ لا يفهم أو لا يكترث. وهذا، برأينا، لا يثمر ولا يعطي حركة التشكيل أو حركة النقد المحلي أي دفع، كما أنه لا يحث على التطور والاجتهاد من قبل الكتّاب.

بعد صفحة الإهداء، يستهل المؤلف كتابه بصورتين عن كلمتين كُتبتا بخط اليد، كتب الأولى الراحل فاتح المدرس في عام 1998، وأرسل الثانية من ڤيينا عمر حمدي (مالڤا) في عام 1997. وهما شهادتان في براعة مخزوم على أنه ناقد فني حيادي وذو نظرة ثاقبة. يلي ذلك ثلاث شهادات أخرى هي لأسعد عرابي وغسان السباعي وعبد المنان شما تصب أيضاً في الخانة نفسها، وكأننا بالمؤلف يجند شهادات لأسماء معروفة في البداية كي يعطي كتابه قيمة ومصداقية قبل أن يبدأ القارئ بقراءة المحتوى.

في المقدمة، وقد سماها "بيان تشكيلي لنقد عربي معاصر"، يقول مخزوم إن الغاية من النقد عامة هو "التعريف بالتجارب من منظور تطور علم الجمال عبر الغوص في تحليل الأسلوب واللمسة والألوان والتكوينات لإعطاء الملمح الخاص للتجربة التشكيلية..." ثم يميز ما بين الكتابة الأدبية والكتابة التحليلية كما يتكلم عن الكتابة في الشأن التشكيلي في سورية ودخولها في الإطار التعميمي أي بحسب المؤلف، أن "النصوص والعناوين الكبرى تنطبق على كل الفنانين القدامى والمعاصرين معاً". كما يدعو "لإعادة كتابة وتأريخ مراحل تطور حركتنا

---

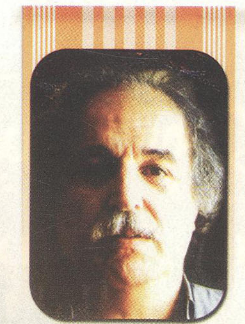
* فنان تشكيلي، مدرس في كلية الفنون الجميلة، جامعة دمشق.



التشكيلية السورية المعاصرة بعيداً عن المصالح وحالات مد وجزر العلاقات الشخصية". ويقول أن غياب الدراسات التحليلية والوثائقية وغياب متحف الفن الحديث أدى إلى جهل الجيل الحديث بالرواد الأوائل. ويتطرق في هذه المقدمة أيضاً إلى الصحافة وإطلاق لقب فنان على كل من شارك بمعرض كما يتطرق إلى طريقة عمل الصالات الفنية وإلى خلو المناهج المدرسية والجامعية من مواد تعلم ممارسة وتذوق الفنون بشكل صحيح... كذلك يكتب في اهتمامه هو بالنص التشكيلي الشعري وعن وجهة نظره في الحداثة الأوروبية...

تلي هذه المقدمة الطويلة فقرتان قصيرتان تشغلان الصفحة الثالثة والعشرين، الأولى بعنوان "مدخل إلى الفن التشكيلي السوري"، تليها فقرة بعنوان "مواجهة التزوير". يخلص المؤلف في الأولى إلى القول إن الفن السوري، والعربي أيضاً، لم يكن إلا صدى لمعطيات الفن الأوربي الحديث والمعاصر، ويؤكد في الفقرة الثانية على خلو مكتبتنا الفنية من "الدراسات التحليلية المتخصصة في هذا المجال باستثناء بعض الكتب التجميعية والاستعراضية".

في الحقيقة، نجد أنه من المفترض أو من الأجدر أن



صخر فرزات

SAKHER FARZAT

2007 - 1943

تكعيب وتجريد هندسي وغنائي

بدأ الفنان الراحل صخر فرزات حياته الفنية، في مطلع ستينات القرن الماضي بمرحلة واقعية واكاديمية دقيقة ثم اتجه نحو التعبيرية، وما لبث أن تحول في اختباراته نحو صياغة تكعيبية بنائية. وفي نهاية الستينات انعطف نحو التجريد الهندسي، ثم استقر على الإيقاع اللوني والتكوين التجريدي والغنائي، المستمد من أشعاعات ونورانية اللون المقتطف من تداعيات ومعطيات الذاكرة، والذي يسجل موسيقا اللوحة أو إيقاع التكوين اللوني الغنائي بحركة عفوية عاطفية وهندسية في آن واحد.

ففي أعمال مرحلته الأخيرة اتجه نحو أضفاء المزيد من التنويع اللوني الغنائي من خلال لمسات الفرشاة المتتابعة .إنه اللون الحامل مؤشرات الأمل والتفاؤل عبر هذا البريق اللوني الاحتفالي، الذي يدخل البهجة إلى العين والقلب معاً، فاللوحة هنا مفتوحة على إيقاعات الطرب اللوني الغنائي أو مايسمى بالموسيقا البصرية المعزوفة بأوتار اللون وحركة الخطوط ومجمل العناصرالتشكيلية الاخرى.

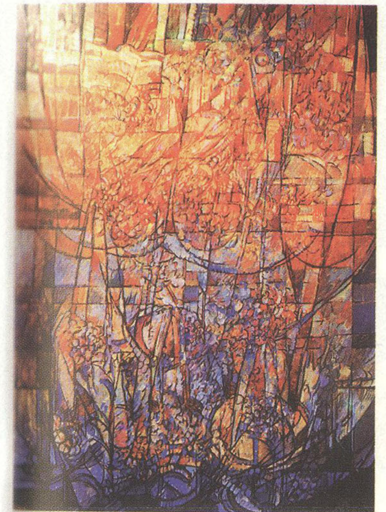
هكذا حافظ صخر فرزات على موسيقا اللوحة، وابرز قدراته التجريدية الهندسية المشرعة على النور والوهج عبر التركيز على لمسات اللون المتحرر، وجمالية الضربات الصغيرة المتتابعة والمتلاحقة والتداعيات الحرة للمسة اللونية والمناخ الغنائي.

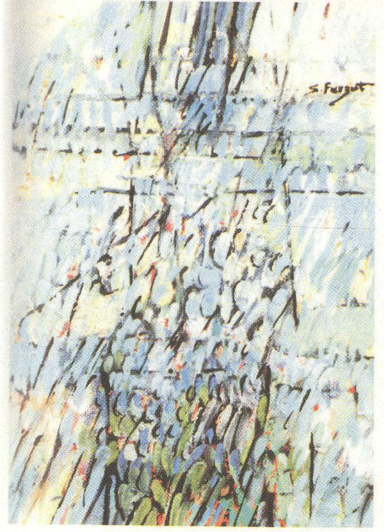
وعلى هذا ظهر أكثر اقتراباً من الصياغات اللونية العفوية، وأكثر تفاعلاً مع تقاسيم اللون الشرقي، و قدم لوحات تجريدية تبحث عن رؤى مغايرة من خلال إظهار أجواء اللمسة العفوية المتتابعة التي تتجاوز الواقع بعد تحليل معالم القوالب الجامدة للأشكال الجاهزة.

وتميزت أعماله بجرأة في صياغة اللمسات اللونية الغنائية المستمدة من ألوان الواقع المستعادة من ذاكرة العين ومخزونها البصري، حيث عمل على إبراز بعض التكوينات الهندسية (التي وصل إليها من خلال تقاطعات خطوطه السوداء) وذلك لإبراز العقلنة في الحيز التشكيلي، ونجد البوح الذي يعتمد على إظهار إضاءة واضحة للألوان التي تنسج الإيقاعات الغنائية وتجعلها أكثر تكثيفاً للانفعالات التي تشحن الضربات الحرة وتختصر الواقع الخارجي.

ونلاحظ التنويع في الأسلوب الواحد، من خلال الاختلاف في الصياغات اللونية أو المزاج اللوني، من الضربات المتتابعة الصغيرة إلى اللمسات المتوازية والمستقيمة والمتقاطعة، إلا أن اللافت في مجمل لوحات مرحلته الأخيرة هو التركيز على إبراز إيقاعات اللون الانفعالية والغنائية، التي حملت مقومات البحث من جهة، ومقومات التوغل في فهم اللون الشرقي من جهة أخرى.

يذكر أن صخر فرزات من مواليد بانياس عام ١٩٤٣ درس الفن في محترفات كلية الفنون الجميلة في دمشق ، وأقام مجموعة من المعارض الفردية في الداخل والخارج. كما عمل في التدريس الفني في كلية الفنون. إضافة لمشاركاته في بعض المعارض والبيناليات العربية والدولية، ولقد رسخت إقامته في عاصمة الفن الحديث باريس، مسألة انفتاحه على التيارات الفنية المعاصرة، حيث اتجه ومنذ عام ١٩٧٧ وبشكل تدريجي نحو التجريد الغنائي والهندسي، بعد سلسلة تجاربه التشخيصية ،ولاسيما في مجال رسم العاريات، التي قدمها أثناء وبعد دراسته الأكاديمية في كلية الفنون الجميلة في دمشق.توفي في باريس عام٢٠٠٧بعداقامة طويلة في فرنسا، لم ينقطع خلا لها عن وطنه ، حيث اقام خلال عام ١٩٩٥معرضاً لأعماله في صالة دمشق، أتبعه بمعرض في صالة عشتار عام ٢٠٠٤ ، بعد سلسلة معارض فردية له في مدن فرنسية وعربية.









160

يشرح المؤلف، في مقدمته هذه، إشكالية بحثه (غير الموجودة أصلاً)، كذلك منهجه في البحث وأسئلته التي أراد طرحها ليصل في النهاية إلى نتائج أو حصيلة للبحث، عوضا عن الخوض في أحاديث عامة في شؤون الفن والنقد الفني في سورية (ربما تكون صحيحة) لا تخدم موضوع كتابه ألا وهو عن تيارات الحداثة في التشكيل المحلي.

أما بالنسبة لمحتوى الكتاب فهل استطاع الكاتب فعلاً أن يكتب نصاً في النقد الفني بعيد عن الكتابة الإنشائية أو تسجيل انطباعاته عن الفنانين؟ وهل خلا هذا الكتاب من عناوين كبرى عامة نستطيع أن نطبقها إن أردنا على تجارب الكثير من الفنانين؟ وهل خلت الصفحات (وعددها المتفاوت من فنان لآخر) من محاباة لبعض الفنانين على حساب آخرين؟ لا نستطيع أن نجيب بنعم.

فما تيارات الحداثة هذه؟ ومن أعلامها وما أفكارها وأساليبها...؟ ليس هناك جواب، لا في المقدمة ولا في صفحات الكتاب ولا في خاتمة تختصر النتائج التي خلص إليها المؤلف! وبالنتيجة، فإن ما بين أيدينا هو دون أدنى شك كتاب لا يختلف كثيراً عن الكتب التي ينتقدها المؤلف ويسميها بالتجميعية



علي السرميني - علي السرميني - هند زلفة

صبحي عبد النايف - زهير التل - جورج ماهر

ممدوح نابلسي - عبد الله مراد

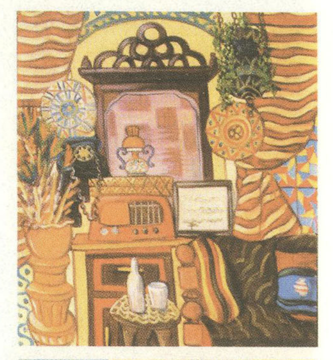
488

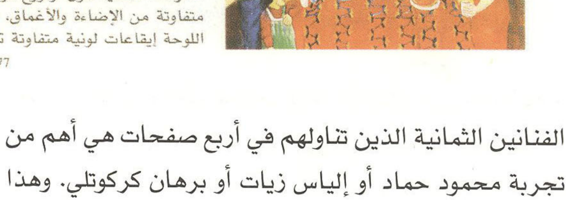
لسير الفنانين السوريين، فلا من رابط يربط بين نصوصه ولا من بحث متكامل أو حيادي.

إن ما لدينا هنا هو نص مختصر لا يخلو أحيانا من إنشاء "انطباعي" عن كل فنان، فيه استعراض لأسلوبه وجزء من سيرته الشخصية وبعض الصور عن أعماله الفنية لا يعطينا المؤلف سببا لاختيارها. (بعض هذه النصوص، باعتراف الكاتب، منشور سابقاً في الصحف والدوريات المحلية أو العربية. راجع موقع "اكتشف سورية" يوم 5 كانون الثاني 2010). ويفرد الكاتب لكل فنان في الغالب صفحتين متقابلتين تحتويان النص مع الصور، وأحياناً يكتفي بصفحة واحدة للفنان، باستثناء ثمانية فنانين أُفردَ لهم حيز أربع صفحات دون أن نعرف بالضبط ما المعيار ليحتل هؤلاء الثمانية صفحات أربعة، أو ليفرد لفنان مبتدئ صفحتين في حين يتناول على سبيل المثال باختصار شديد وفي بضعة أسطر واحدة من أهم تجارب التجريد في تاريخ الحركة التشكيلية السورية مثل تجربة صخر فرزات. وذلك يعني أن القارئ غير المطلع على تاريخ الفن في سورية أو القارئ الأجنبي، إن أمسك بهذا الكتاب، سيستنتج بأن فرزات كان مصوراً متواضع الموهبة وسيستنتج أيضاً أن تجربة هؤلاء



لانا سعد
LANA SAAD
مزاوجة بين العناصر الانسانية والزخرفية







لوحات الفنانة لانا سعد ترتكز على الخطوط التي تحدد العناصر التعبيرية للأشكال الإنسانية، حيث ترسم أشكالها مستخدمة في الغالب تقنية الرسم بألوان الزيت على القماش، وعلى الرغم من اهتمامها بإبراز البنى الزخرفية الشرقية في أماكن متفرقة من اللوحة فإنها لا تحافظ على شكل هندسي تقليدي له إطاره المعروف، بل تتجه إلى كسر البنى الهندسية في المساحة الزخرفية وبذلك تقدم نفسها كفنانة بعيدة على الرزانة التي تعمل على تدجين الحالة العاطفية بتوازنات عقلانية باردة، ولهذا فهي حين ترسم تجعل خطوطها وألوانها توحي بالحركة متجاوزة حالات الجمود الكامن في الرسم التقليدي (الكلاسيكي والواقعي والرومانسي). وفي لوحاتها تركيز على تجسيد الجماعة الإنسانية، وقد تجسد شخصاً واحداً في اللوحة الواحدة، مع إضافة عناصر نباتية كلوحة (الطفل وأزهار دوار الشمس). كما أنها تضيف إلى لوحاتها عناصر زخرفية تجعلها تستلهم معطيات التراث الشرقي، وهي حين تجسد الزخرفة في أجزاء من لوحتها، فإنها لا تبقى عند حدود الزخرفة التقليدية بل تتجاوزها للوصول إلى الزخرفة المتحررة أو العفوية الموجودة في أعمال الفنانين المحدثين. وعلى هذا الأساس تمتلك حيوية الخط التي تحدد أشكالها الإنسانية والنباتية من خلاله. حيث تبرز كرسامة تعتمد على خطة خطية، وهي إلى جانب ذلك ملونة تعرف كيف تتعامل مع الاتزانات الخفية للون، وتوزع ألوانها بدرجات متفاوتة من الإضاءة والأغماق، وهذا يعطي اللوحة إيقاعات لونية متفاوتة تجعل اللوحة



نابضة بالحيوية وبالحركة الدالة على الموسيقى البصرية في فراغ السطح التصويري. وفي أكثرية لوحاتها تبتعد عن الضربة اللونية الصارخة، ولهذا تبدو لوحاتها هادئة بعيدة عن العنف والانفعال اللوني الموجود في لوحات أكثرية الفنانين المحدثين، فهي إذا انفعلت في وضع المادة اللونية، عادت وعقلنتها، وإذا اقتربت من تصوير الواقع، عادت وأجرت بعض التحريفات لإضفاء أسلوبية خاصة على اللوحة.

هكذا يبدو التأنق عنصراً هاماً من عناصر لوحاتها، حيث تعمل على إبراز صفاء اللون ضمن المساحة الواحدة ولعل الذي يساهم في إبراز نظافة اللون اعتمادها على إضاءة واضحة للألوان، وقد تجلى ذلك في تلافيها طغيان أي جو لوني عبثي على أجزاء اللوحة، وهذا يضعنا أمام تجربة جدية في التعامل مع المشهد وفي معالجة المادة اللونية وفي أسلوب صوغ انفعالاتها. ولوحاتها على هذا الأساس تضعنا أمام لون من العمل التعبيري، الذي يؤكد أهمية الخط في اللوحة، إذ تهتم في غالبية أعمالها بتحديد الأشكال ضمن خط صريح لا يخفي على عين المشاهد، حتى أن كل لوحة من لوحاتها تشكل مجالاً اختبارياً لحركة الخط، رغم أنها بدت في بعض لوحاتها القليلة أكثر طموحاً نحو معالجة اللوحة بضربات لونية سريعة أحيانا.

تنتمي لانا سعد إلى أسرة فنية، فهي ابنة الفنان التشكيلي الراحل جريس سعد، درست الفن في محترفات كلية الفنون الجميلة، وأقامت معرضاً منفرداً لأعمالها في صالة المركز الثقافي الفرنسي في دمشق، كما أقامت معرضاً مشتركاً مع والدها في قاعة المركز الثقافي السوري في باريس خلال عام ٢٠٠٠.

477

الفنانين الثمانية الذين تناولهم في أربع صفحات هي أهم من تجربة محمود حماد أو إلياس زيات أو برهان كركوتلي. وهذا إجحاف بحقهم مرفوض. وفي الواقع، لا يمكن أن نستثني من الثمانية المميزين بنظر المؤلف إلا فاتح المدرس الذي يحتل مرتبة هؤلاء المعلمين الثلاثة أو يقع في طبقتهم.

من ناحية أخرى، وإن قبلنا بالنصوص كتعريف بالفنانين السوريين، فإننا لا نجد إحاطة بكامل تفاصيل تجربة الفنان أو في خطوطها العامة. فمن غير المقبول من ناقد مطلع، أن لا نجد على سبيل المثال عندما نقرأ النص الذي تناول تجربة لانا سعد أي إشارة إلى تأثرها الكبير بالفنان الفرنسي هنري ماتيس. وهو أمر واضح لا ريب فيه، تفضحه لوحات الفنانة الشابة المرافقة للنص أو تلك التي عرضتها سابقا في الصالات.

كما نتساءل عن غياب الكثير من الفنانين الرواد كسعيد تحسين أو صبحي شعيب مثلا عن هذا السرد، وهو أمر غريب في ظل وجود أسماء أنتجت في ذات الفترة أعمالا متقاربة في المستوى الفني من أعمال هؤلاء. بل على العكس، فأفكار هذين

الفنانين كانت في حينها أكثر تطوراً من أفكار أقرانهما المدوَّنين في كتابنا هذا. في هذا السياق وفي ردّه عن سؤال طرحه موقع "اكتشف سورية" (المرجع السابق نفسه) عن الكتاب، يقول المؤلف أن: "بعض الفنانين، طرحت عليهم فكرة المشاركة، أو فكرة تقديمهم في هذا الكتاب، إلا أنهم لم يتعاونوا رغم أنني حاولت التواصل معهم أكثر من مرة، وغيابهم عن الكتاب لا أتحمل مسؤوليته". ونتساءل هنا أيضا على من تقع مسؤولية البحث عن المعلومة؟ أو هل من المفروض أن يذهب الفنان إلى الباحث أو الكاتب ليقول له: هذا أنا، بماذا استطيع أن أخدمك حتى تكتب عني؟ وغياب فنان عن الكتاب هو رهن بتعاونه مع المؤلف أم رهن بأهمية إنتاجه الفني؟!!

من المسائل التي لم نجد لها أيضا تفسيرا علميا، هو وجود الصفحات العشرين الأخيرة في الكتاب وتحمل أعمالاً مختارة لفنانين دون أي نص أو تعليق أو عنوان! يفيدنا الناشر، المهندس باسم حلواني، في لقاء أجراه موقع "اكتشف سورية" يوم حفل التوقيع، بالقول "الفنانون الذين لم يستطع أديب لقاءهم وضعت لهم لوحات في آخر الكتاب". ولكن من لم يقرأ اللقاء الذي أجراه الموقع الالكتروني مع الناشر، كيف سيعرف أن هذه اللوحات هم لأولئك الفنانين ووضعت هنا لهذه الأسباب؟ ومع هذا، فالناشر يعطينا معلومة خاطئة، لأن كثيراً من اللوحات هي لفنانين تطرق إليهم الكاتب في نص خاص بهم!

أما في أمر التوثيق، فلا نعرف من أين أتى المؤلف بمصادر معلوماته، وهنا لا نبتغي التشكيك بصحة هذه المعلومات، لكننا نتساءل في حال أراد القارئ معلومات إضافية في أمر ما، إلى أي مرجع يعود؟ بالفعل، ليس هناك بيبليوغرافيا بالمراجع التي اعتمد عليها المؤلف في كتابه كما جرت العادة.

كذلك نجد هفوات لا يرتكبها مُوثق في عمله. فمن مبادئ توثيق العمل الفني هو ذكر اسمه وتقنيته كذلك مقاساته وسنة تنفيذه ومكانه الحالي إن أمكن. ولهذا أهمية كبيرة في عملية الأرشفة. كما يدهشنا سرد وقائع دون ذكر تاريخها في سياق الحديث. ففي حديثه عن خالد تكريتي (ص 402) على سبيل المثال، يتكلم المؤلف عن أسلوب الفنان وتطوره، ثم يتكلم عن معرضه الأول في صالة عشتار ثم "المرحلة الثانية" وهو معرضه في صالة أتاسي ومن ثم المرحلة الثالثة وهو المعرض الأخير في صالة أيام دون أن نعرف متى كان معرضه الأول أو متى ابتدأ مرحلته الثانية... وهذا المثال شديد التكرار. وإذا تجاوزنا فكرة التأريخ لهذه المراحل فإننا هنا في حالة الفنان تكريتي، وهو فنان من مواليد 1964 تُعدّ تجربته الفنية فتية، نتسائل عن وجود ثلاث مراحل فنية في ثلاثة معارض في فترة زمنية وجيزة! هل من الأجدر أن نقول أن الفنان لا زال يجرب أو يبحث في التصوير (وهذا ليس عيباً أو انتقاصا من قيمة الفنان) أم نسمي كل معرض مرحلة مستقلة.

ربما من الأجدر ظهور الطبعة الثانية من هذا الكتاب في سياق قاموس تأريخي لأعلام الفن التشكيلي السوري، موثقاً الأعمال الفنية، كذلك تطور أساليب الفنانين الذين وصلوا إلى مرحلة من النضج الفني يستأهلون عليه دراسة لأساليبهم لا لأبحاثهم المدرسية الأولية، وسيكون حتماً برأينا أشمل من الكتب التي سبقته في هذا المضمار.

* * *

سقطت هوامش الموضوع بعنوان " التشكيل السوري مابين العرض الرسمي و عروض الصالات الخاصة" للدكتور بطرس المعري المنشور في العدد /89/ السابق مما أوجب الاعتذار و الاستدراك ونشر الهوامش في هذا العدد..

(1 أديب غنم 1935 – 2009 شغل منصب معاون مزير الثقافة لعدة سنوات، رواية عن ابنه د. أسامة غنم مسرحي و مدرس في المعهد العالي للفنون المسرحية.

2 الحركة التشكيلية السورية، واقع متنوع و تساؤلات عن الهوية في المستقبل http://www.mio.gov.sy/ar/aid8830.html

3 السفير الثقافي العدد 490 11 يوم 02 01 2010

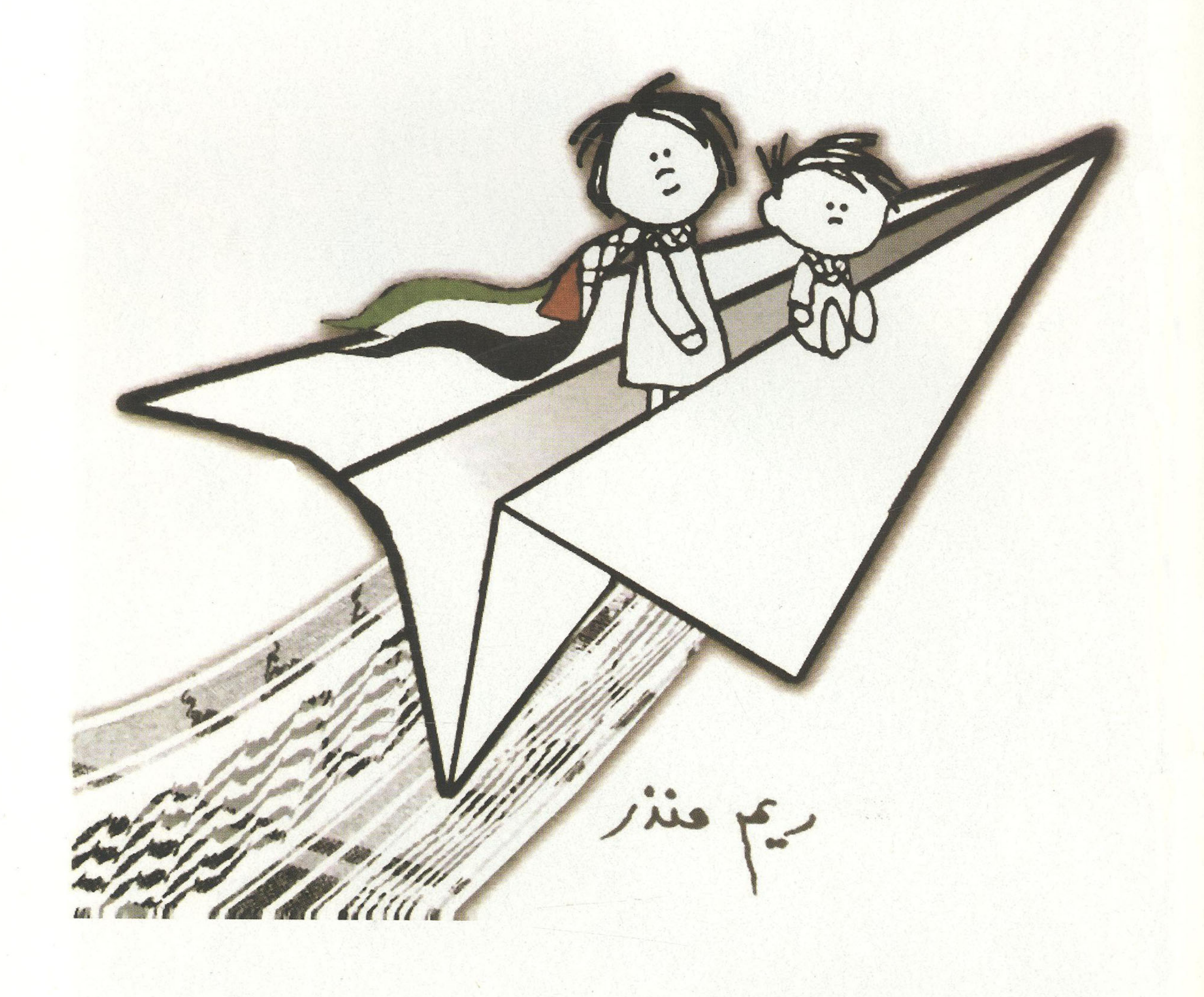
4 ينبه إلى خطر إبادة الذاكرة.. و "شاميات" أنجح معارضه خلال خمسين عاماً "حوار مع راشد عيسى". http://www.mudarris.com/show/tashketaricle.esp?cat=4&id=52

5 عفيف بهنسي. علم المتاحف و المعارض. دار الشرق للنشر، دمشق 2004 .)

التشكيل السوري...



خيام زيدان.



▪ شهدت صالة المعارض في مكتبة الأسد الوطنيّة بدمشق مساء 2010/5/2 بمناسبة يوم التاسع والعشرين من أيار، معرضاً حمل عنوان (تحية لشهداء قوى الأمن الداخلي) شارك فيه مجموعة من الفنانين التشكيليين السوريين بأعمال فنيّة توزعت على الرسمة واللوحة والمحفورة والمنحوتة.

▪ شهدت صالة المعارض في المستشاريّة الثقافيّة الإيرانيّة بدمشق مساء 2010/5/15 معرضاً للفنان السوري إنمار محمد تقلا.

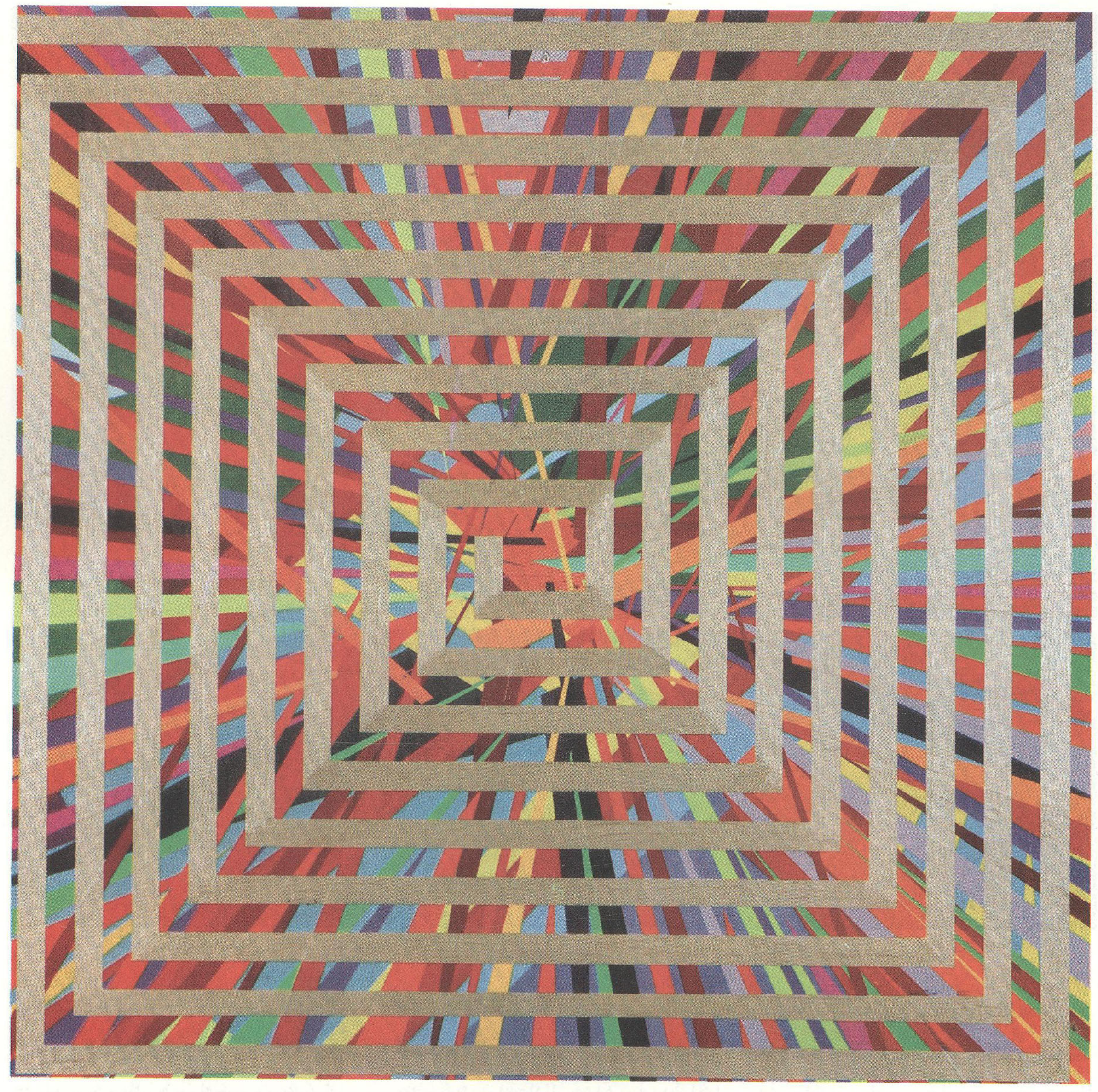
▪ شهدت صالة السرايجي للفنون بدمشق مساء 2010/5/16 معرضاً للفنان وضاح السيد حمل عنوان (طقوس).

▪ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق بمدينة حمص مساء 2010/5/16 معرضاً للفنان التشكيلي موفق الخزعل.

▪ شهدت صالة اليد الحرة (فري هاند) للفنون التشكيليّة بدمشق مساء 2010/5/18 معرضاً للفنان إياد الصوفي.



بسام يعقوب حبو.



مطيع مراد.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2010/5/25 معرضاً للفنانة التشكيليّة ريم منذر حمل عنوان (لديّ حلم).

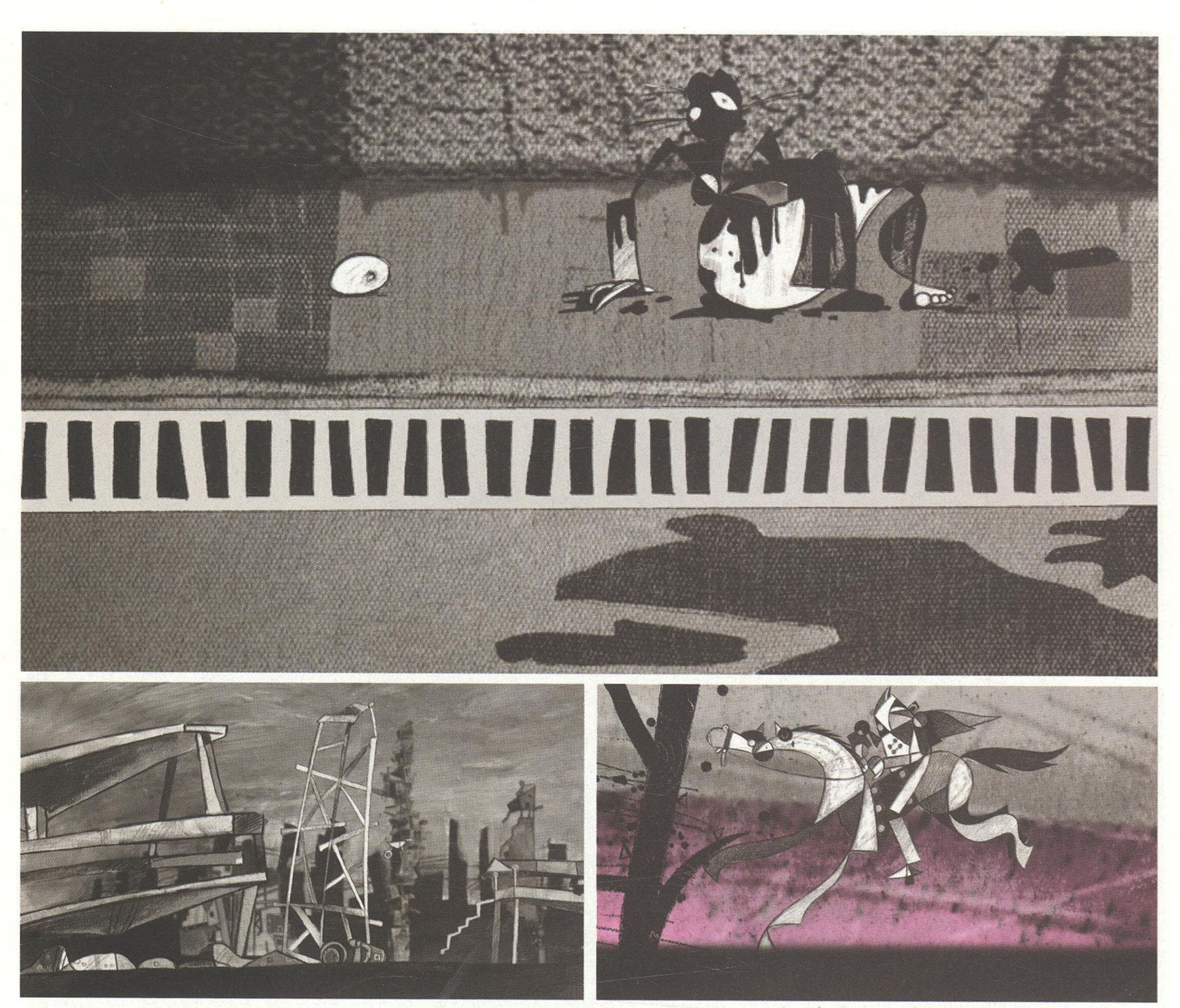
■ شهدت صالة (ناي آرت كافي) في اللاذقيّة مساء 2010/5/25 معرضاً للفنان التشكيلي أكسم طلاع.

■ شهدت صالة (أسبين) في مدينة دبي مساء 2010/5/26 معرضاً للفنان التشكيلي السوري بسيم الريّس حمل عنوان (على الحائط).

■ شهدت صالة اليد الحرة (فري هاند) مساء 2010/5/31 معرضاً للنحات بسام يعقوب حبو.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الألماني (معهد غوته) بدمشق مساء 2010/5/31 معرضاً للفنان التشكيلي السوري خيام زيدان رافقه عرض فيلم صور متحركة للفنان التشكيلي السوري جلال الماغوط.

■ شهدت صالة (آرت هاوس) للفنون



من فيلم الرسوم المتحركة للفنان جلال الماغوط.

بدمشق مساء 2010/6/1 معرضاً للفنان سبهان آدم.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2010/6/2 معرضاً للفنان التشكيلي أنس العبد الله.

■ شهدت قلعة دمشق يوم 2010/6/1 إقلاع فعاليات الملتقى الدولي الأول في سورية للنحت على الخشب الذي أقيم بالتعاون بين صالة تجليات للفنون بدمشق والمعهد المتوسط للفنون التطبيقيّة. شارك في الملتقى اثنى عشر فناناً من إسبانيا وألمانيا والبرتغال وإيطاليا وجورجيا وبلغاريا وقبرص وألبانيا إضافة إلى سوريّة.

■ كرمت دولة الإمارات العربيّة المتحدة مطلع حزيران 2010 خمسة عشر خطاطاً سورياً بقصر الإمارات في مدينة أبو ظبي، والخطاطون هم: مهند السباعي (وهو الفائز الأول في الخط الديواني الجلي) وعبد الرزاق قرة قاش، حسين علي شالقوله (عن الخط الديواني) وأحمد ماجد خياط، ومحمود عبد اللطيف دوشو، وفاطمة جمعة ابراهيم. كما حصل الخطاط خليل عمر ضبة على الجائزة الثالثة في الخط النسخي، إضافة محمد العبدي ومحمود البان، ومحمد عيد ناصيف، و أحمد مارستي العمري).

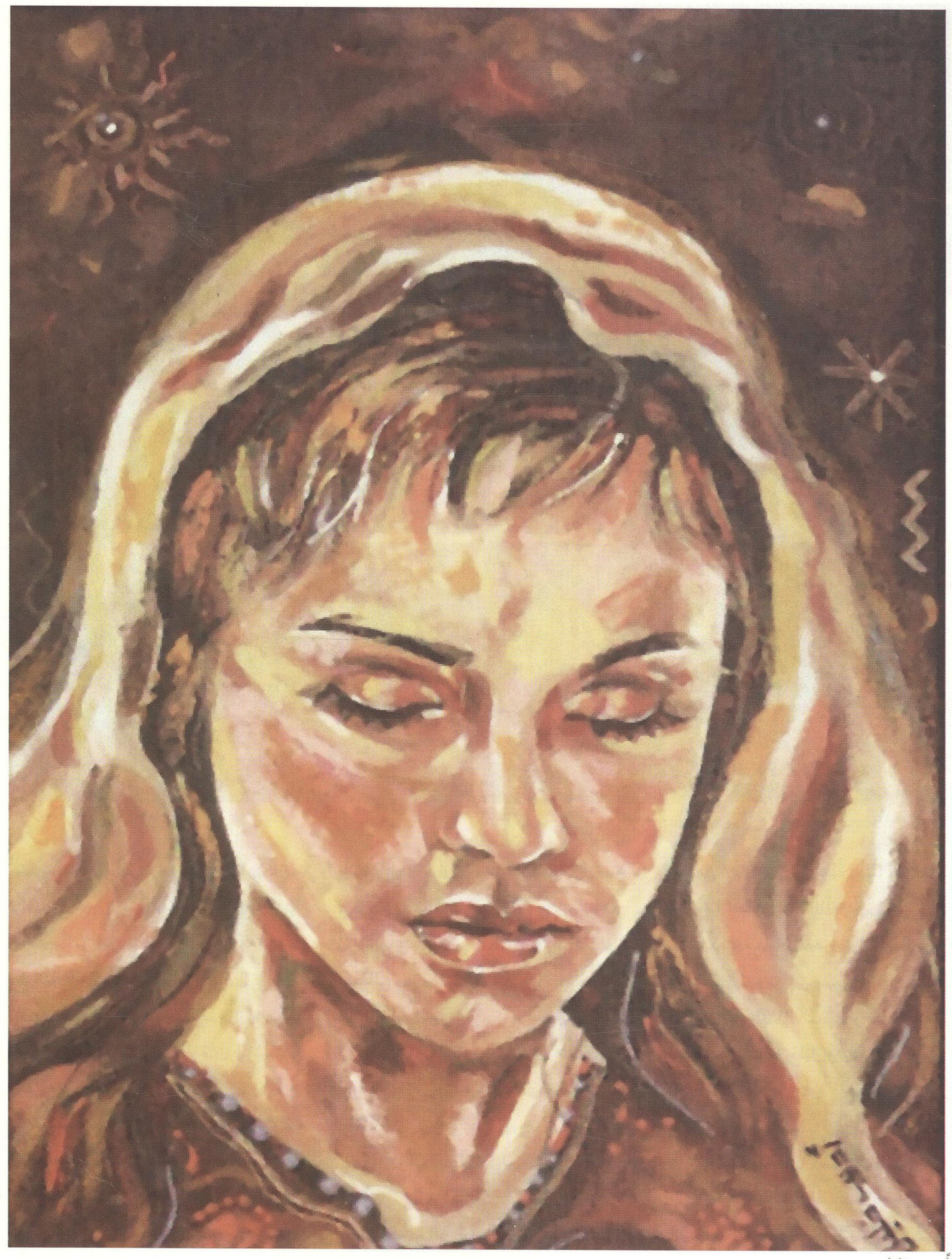
■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 2010/6/6 المعرض الدولي السادس للكاريكاتير 2010 تحت عنوان (وسائل الإعلام).



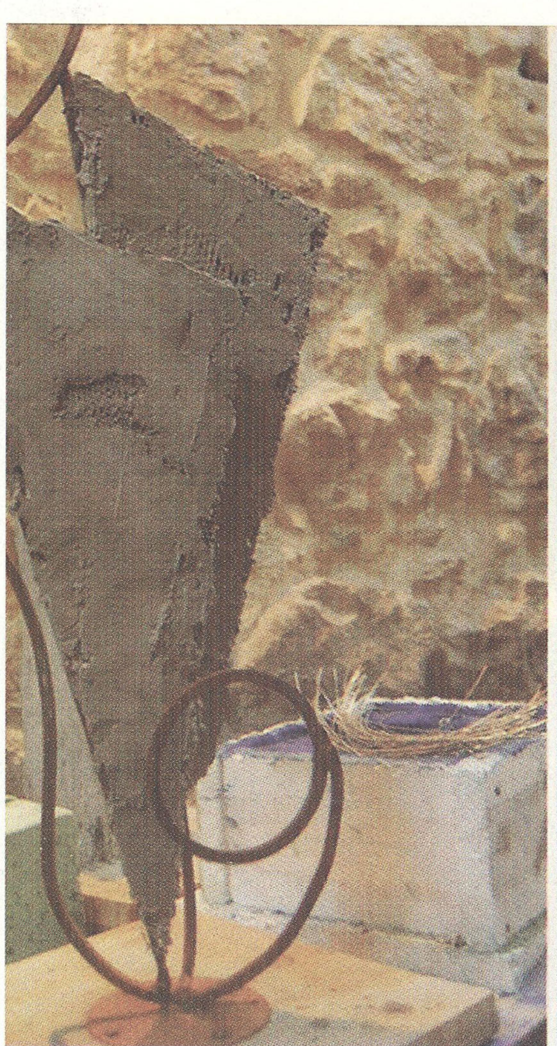
تكريم الخطاطين السوريين.

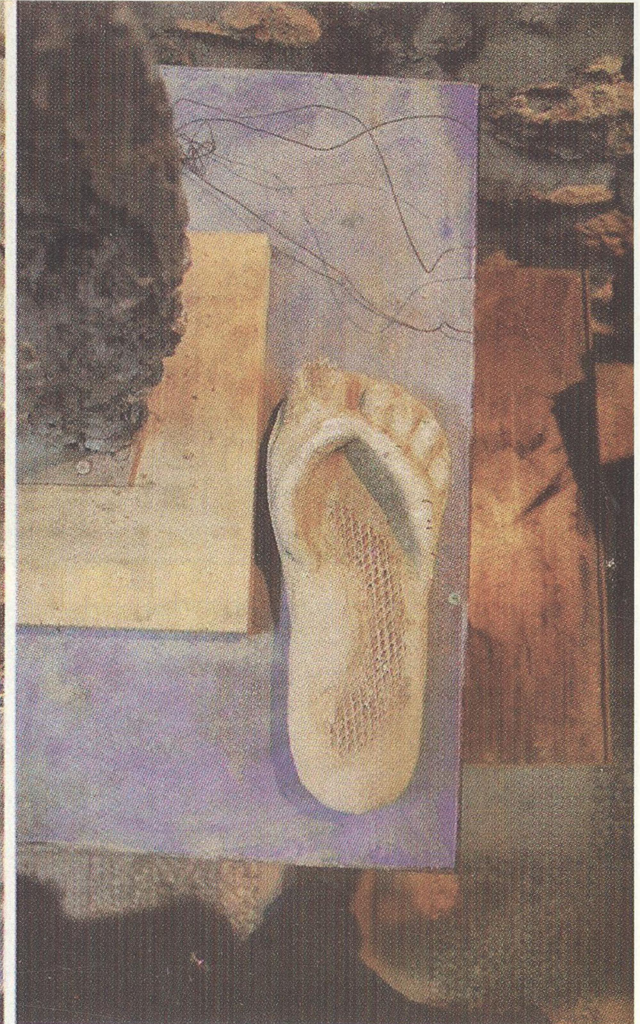
نظم هذا المعرض موقع الكاريكاتير السوري، وقد شارك في مسابقة هذا العام أكثر من 400 رسام من 76 دولة عربيّة وأجنبيّة.

- شهدت صالة أيام للفنون بدمشق مساء 6/19/ معرضاً للفنان التشكيلي مطيع مراد.
- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مطلع حزيران 2010 المعرض الثاني لمحترف (شغل وفن) الذي يتخذ من الاسمنت مادة للتشكيل. شارك في المعرض ستة وثلاثون فناناً.
- شهدت قاعة الكلمة في القاهرة مطالع حزيران 2010 معرضاً للفنان التشكيلي السوري أسامة جحجاح تحت عنوان (موزاييك).
- كرم ملتقى صنعاء التشكيلي في دورته الثالثة التي افتتحت يوم 2010/6/17 الفنان والناقد التشكيلي السوري طلال معلا.
- شهدت صالة اليد الحرة (فري هاند) للفنون بدمشق مساء 2010/6/15 معرضاً للفنان عبد الله عريشة.
- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2010/6/20 معرضاً للفنان المهندس أديب خليل وأولاده: زهربان، كاتيا، شادي، رزان. حمل المعرض عنوان (الأسرة).
- شارك النحات السوري أكثم عبد الحميد في ملتقى النحت الدولي على الرخام الذي بدأ فعالياته في (كوشرا)



أديب خليل.





من معرض الإسمنت في التشكيل.

بألبانيا في 2010/6/25 واستمر حتى 2010/7/13. شارك في الملتقى خمسة عشر فناناً من مختلف دول العالم.

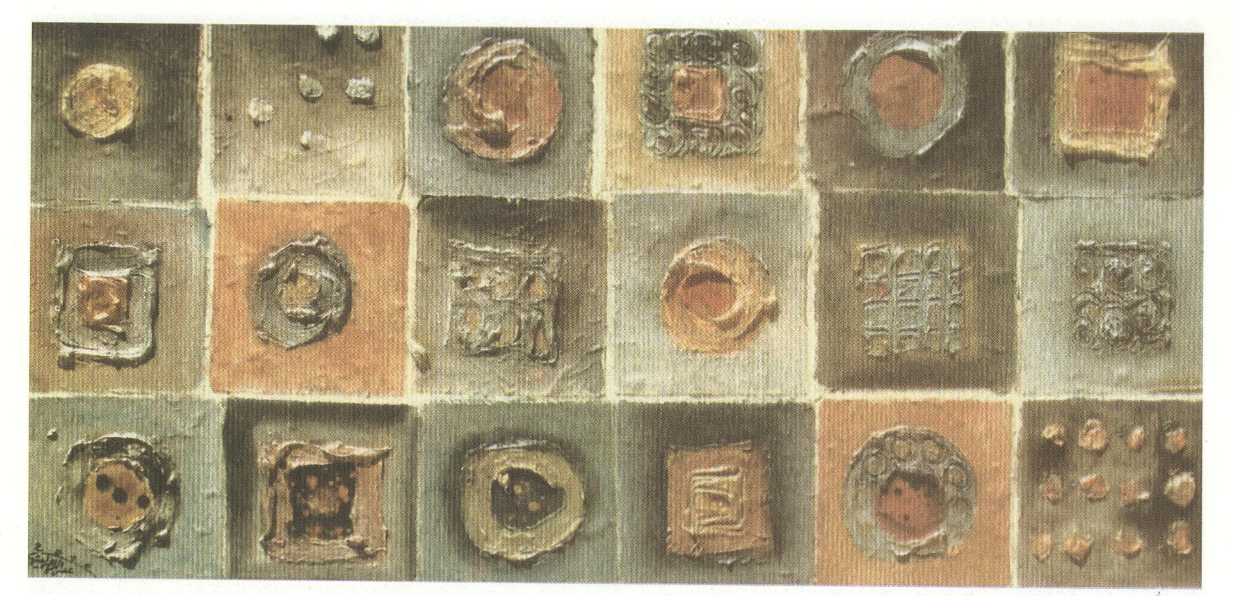
■ شهدت صالة أيام في دبي خلال شهر حزيران 2010 معرضاً لمجموعة فنانين سوريين منهم: مهند عرابي، وليد المصري، عبد الكريم مجدل بيك.

■ شهدت صالة اليد الحرة (فري هاند) للفنون بدمشق مساء 2010/6/29 معرضاً للفنان (شريف مصطفى) حمل عنوان (القدس والشام لون ووئام).

■ انطلق في 2010/7/6 في مدينة السويداء الملتقى النحتي الثالث على حجر البازلت وذلك في موقع تل حنجلة بمشاركة 20 نحاتاً من عشر دول عربيّة وأجنبيّة منهم 11 نحاتاً من سورية، إضافة إلى عمل سينفذه طلبة كلية الفنون الجميلة الثانية بالسويداء.

■ شهدت صالة اليد الحرة (فري هاند) للفنون بدمشق مساء 2010/7/13 معرضاً للفنان صالح الهجر.

■ شهدت قلعة دمشق يوم 2010/7/17 ملتقى دولي للنحت الواقعي استمر حتى العاشر من آب 2010. شارك في الملتقى النحاتون: أكثم عبد الحميد، محمد بعجانو (من سورية) ريمو بيلتي (من إيطاليا) فرانكو داغا (من أستراليا) فيكتور كوباش (من



عبد الله عريشة.

بيلا روسيا) ميخائيل ليفشنكو (من أوكرانيا) ماريو تابيا (من الإكوادور) أدريانو كايرلا (من سويسرا) ناندو الفيرز (من أسبانيا) هوانغ فان هيونه (من فيتنام).

- انطلق في 2010/7/17 في محافظة إدلب الملتقى الفني التشكيلي الثالث الذي تقيمه مديريّة الفنون الجميلة بوزارة الثقافة. شارك في الملتقى عشرون فناناً تشكيلياً.
- شهد فندق ديدمان بدمشق مساء 2010/7/18 معرضاً للفنان التشكيلي سميح الباسط.
- شهدت صالة (ناي آرت كافيه) في اللاذقية مساء 2010/7/20 معرضاً للفنان التشكيلي عماد صبري.
- ضمن مهرجان السنديان الثقافي الذي ينظمه أصدقاء الشاعر الراحل محمد عمران في قريته (الملاجة) بمحافظة طرطوس، والذي انطلق يومي 5 و2010/8/6، أقيمت ندوة حول علاقة الفن التشكيلي بالشعر.
- شهدت صالة المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مطلع تموز 2010 معرضاً لمجموعة من خريجي كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق.



صالح الهجر.

أنس العبد الله.



بسيم الريس.

التشكيل العربي...



أحمد الشهاوي.

■ حلّت دولة الإمارات العربيّة المتحدة ضيفة شرف على فعاليات مهرجان أصيلة الثقافي المغربي الذي أقيم من 10إلى 28 حزيران 2010. من الفنانين التشكيليين الذين شاركوا في المهرجان: عبد القادر الريس، جلال لقمان، مطر بن لاحج، خليل عبد الواحد، عزة القبيسي.

■ شهد مركز مرايا للفنون في مدينة



من معرض صالة كاربون 12.



ر.ب. شيزهيان - من معرض بازار رمضان.

الشارقة بدولة الإمارات العربيّة المتحدة مساء 2010/5/27 معرضاً لخمسة فنانين تشكيليين إماراتيين هم: عبد الله خالد، شيخة المزروع، آلاء إدريس، عليا لوتاه، ريم لوتاه. حمل المعرض عنوان (تجارب).

■ شهدت صالة (إيزاييل فان دين إينديه) في دبي مساء 2010/6/10 معرضاً حمل عنوان (أعطني حريتي أطلق يديّ) للفنانة الجزائريّة (زوليكه بو عبد الله).

■ شهدت صالة (آرت سوا) في دبي مساء 2010/6/26 معرضاً للفنان المصري (وائل درويش).

■ شارك الشاعر المصري (أحمد الشهاوي) بعشر لوحات من أعماله التشكيليّة التي أنجزها العام 2010 في المعرض القومي العام للفنون التشكيليّة بدورته الثالثة والثلاثين والتي أقيمت فعالياتها مطلع تموز 2010 في قصر الفنون بدار الأوبرا المصريّة.

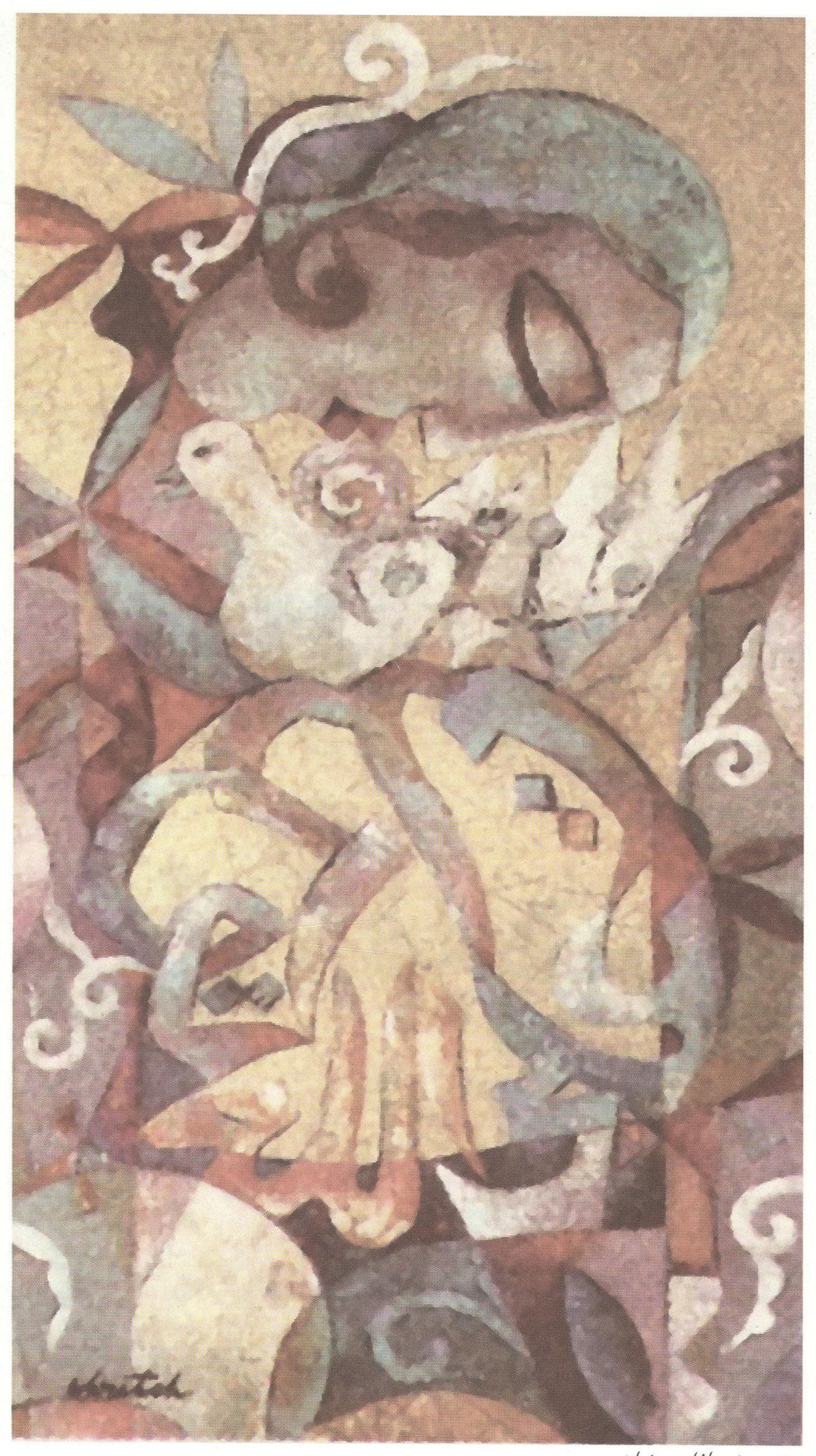
■ افتتح مطلع تموز 2010 في قطاع غزة معرض الفنان التشكيلي شحدة ضرغام عكس من خلاله واقع القطاع ومعاناة شعبه والعديد من التحولات الثقافيّة والمعرفيّة والسياسيّة في فلسطين عبر الملصقات.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الألماني (معهد غوته) بدمشق مساء 2010/6/21 معرضاً للفنان اللبناني (محمود دبدوب) ضم مجموعة من الصور الضوئيّة تناول فيها جوانب من الحياة اليوميّة في ألمانيا الديمقراطيّة خلال فترة الثمانينات.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي بالمسرح الوطني بمدينة أبو ظبي مساء 2010/6/28 معرضاً مشتركاً تحت عنوان (الجمال بحثاً عن الحب والسلام) عُرضت فيه أعمال 142 فناناً كورياً و6 فنانين إماراتيين.

■ شهدت صالة الغاف للفن التشكيلي في مدينة أبو ظبي مساء 2010/8/15 معرضاً تشكيلياً تحت عنوان (بازار رمضان الفني) شارك فيه 24 فناناً تشكيلياً من دول مختلفة.

■ شهدت جمعية الإمارات للفنون التشكيليّة بالشارقة منتصف حزيران 2010 معرضاً للفنان التشكيلي العراقي محمود عبود.

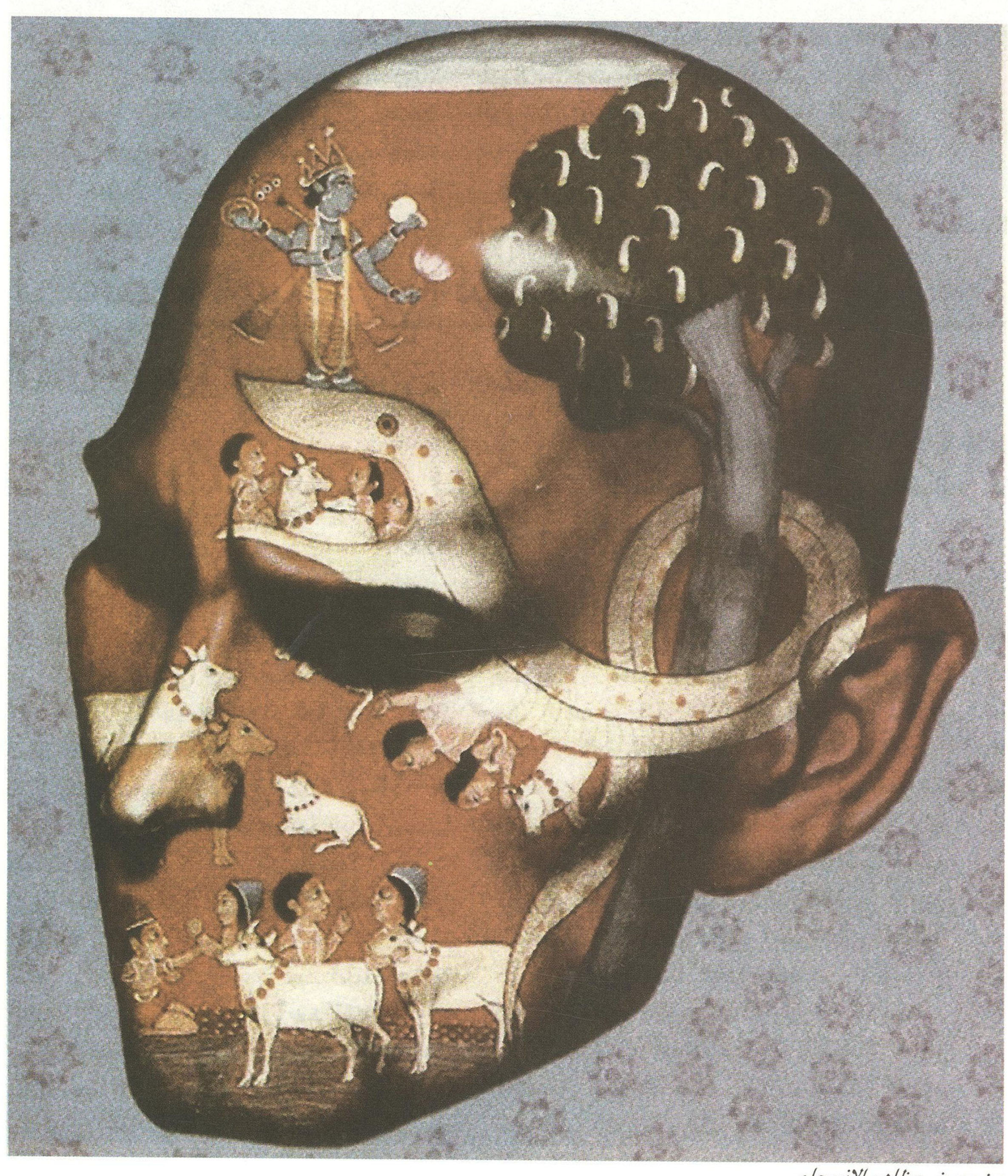


من معرض بازار رمضان.

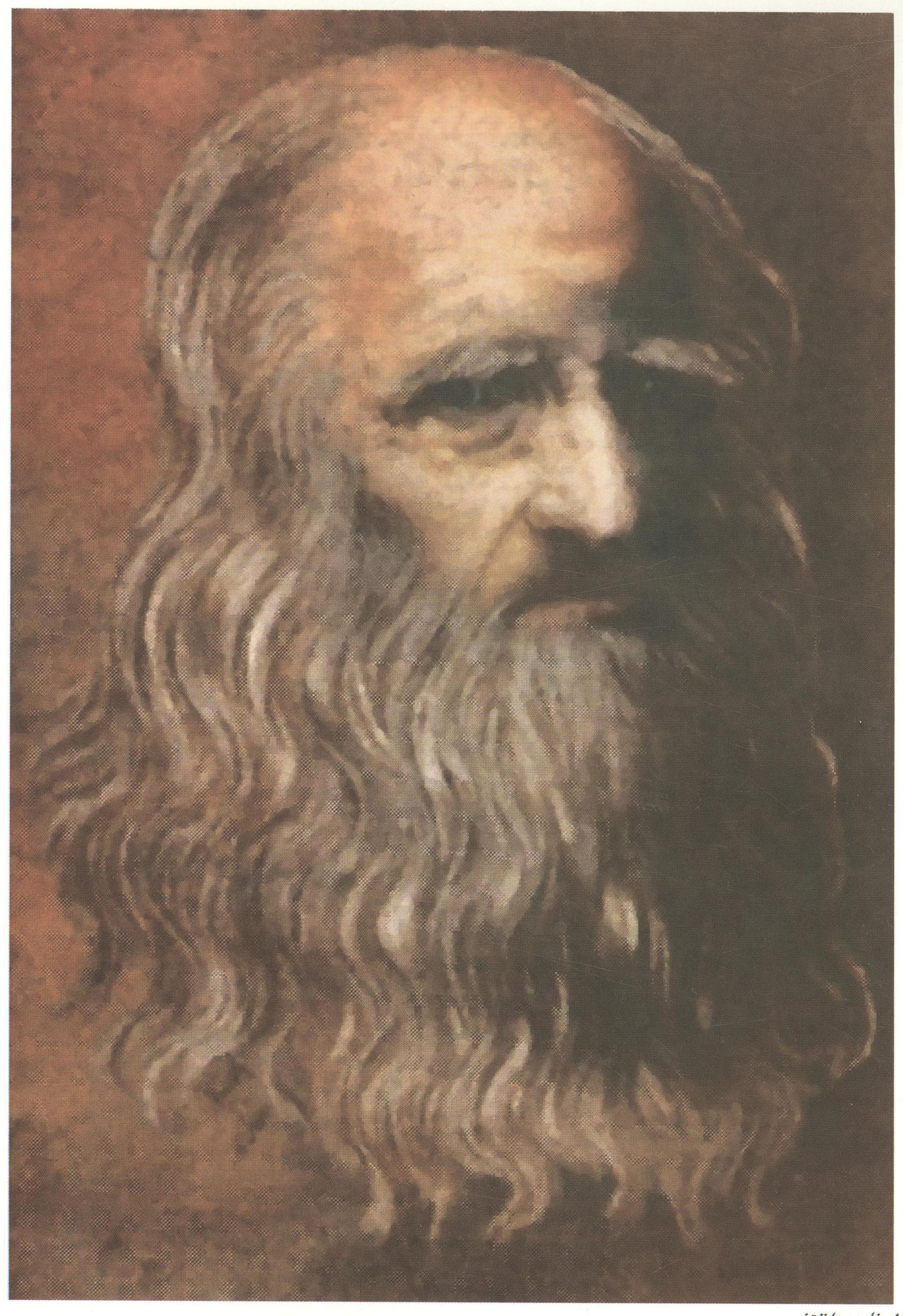
من معرض الجمال والحب والسلام.

من معرض بيروت.

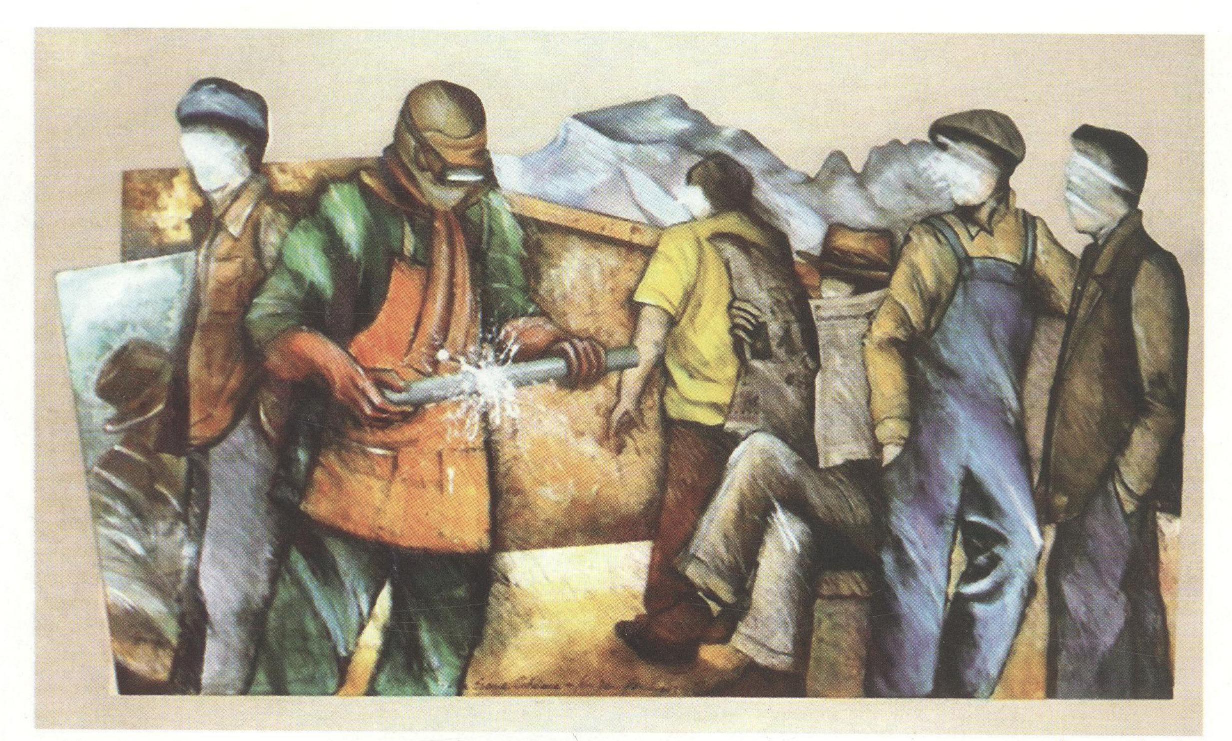
التشكيل العالمي...



من معرض مظاهر الانسجام.



ليوناردو دافنتشي.



إيفان داريو هيرنانديز.

مساء 2010/5/22 معرضاً للفنانين: أنابيل أسون، سوزان جوناك، مارتن أتير.

■ تحت عنوان (واحد للحزن واثنان للفرح) شهدت صالة (شواكاس) في دبي مساء 2010/5/23 معرضاً للفنان التشكيلي البريطاني (آمارتي غولدينغ).

■ شهدت صالة (بورتفوليو) في دبي مساء 2010/5/24 معرضاً للفنان التركي (سرتاك تاسديلين).

■ شهدت صالة (وان) في أبو ظبي مساء 2010/6/6 معرضاً حمل عنوان (حكاية منسوجات إسلاميّة).

■ شهدت صالة (غاف) في أبو ظبي مساء 2010/6/9 معرضاً مشتركاً لأكثر من عشرين فناناً تشكيلياً من دول مختلفة. حمل المعرض عنوان (عّبر عن ذاتك).

■ شهدت صالة (كاربون 12) في دبي مساء 2010/6/9 معرضاً جماعياً حمل عنوان (لسماء الزرقاء صافيّة) شارك فيه ستة فنانين.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2010/5/23 معرضاً للفنانة التشكيليّة الروسيّة (أولغا كازلوفا).

■ من أجل تعريف الناس بالفنان بيكاسو السياسي، أقام متحف (تايت) في (ليفربول) في بريطانيا معرضاً باسم (بيكاسو السلام والحريّة) يُركّز على نشاطات بيكاسو السياسيّة وحركته السلميّة من خلال لوحاته وذلك بهدف تغيير الصورة النمطيّة عنه بأنه زير نساء فقط. يُذكر أن بيكاسو انضم إلى الحزب الشيوعي الفرنسي عام 1944 وبقي كذلك حتى مماته.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي بمدينة أبو ظبي خلال شهر حزيران 2010 معرضاً ضوئياً حمل عنوان (حوار مع الشرق) للمصورين: لورينس أبريدا، جوسيب ماريا، بلامياس بروس.

■ شهد المتحف الوطني بدمشق مساء 2010/6/3 معرضاً مشتركاً تحت عنوان (إلهام) لستة فنانين تشكيليين أسبان هم: خوسي لويس أليكسانو، رافييل كانو غار، دييغو مويا، مونيوث إيزابيل، صوليداد سيفييا، فيرناندو بيردوغو.

■ توفيت النحاتة الفرنسيّة الأمريكيّة (لويز بورجوا) أحد ألمع أسماء الفن المعاصر، وذلك يوم الاثنين 2010/5/31 في نيويورك عن 98 عاماً.

■ تجمع 1250 شخصاً خارج كاتدرائيّة ريون في فرنسا، يحمل كل منهم نسخة من لوحة الفنان الانطباعي الشهير (كلود مونيه 1840 _ 1926) التي تحمل عنوان (انطباع شروق الشمس) وهي اللوحة التي رسمها عام 1826 وسُميت باسمها واحدة من أهم المدارس الفنيّة (الانطباعيّة). أما غاية المجتمعين فهي إنجاز أكبر لوحة انطباعيّة في العالم على مساحة 600 متر مربع ويمكن رؤيتها من السماء.

■ شهدت صالة المعارض في فندق (انتركونتنانتال) في دبي مساء 2010/6/12 معرضاً بعنوان (مظاهر الانسجام) شارك فيه عشرون فناناً تشكيلياً من الهند وباكستان.

■ شهدت صالة (أوبرا) في دبي مساء 2010/6/12 معرضاً جماعياً شارك فيه مجموعة من الفنانين الأجانب منهم: جان فرانسيسكو، لاري لورانس جنتلي، ألكسندر زاخاروف.

■ أعلنت دار كريستي للمزاد عن بيع لوحة للفنان الهندي سايد حيدر رازا مقابل سعر قياسي في لندن بلغ 3,5 ملايين دولار.

■ حقق تمثال للفنان الإيطالي أميديو موديلياني مبلغ 43,2 مليون يورو، أي ما يعادل 52,6 مليون دولار، في مزاد علني بباريس، ويعد هذا المبلغ رقماً قياسياً للفنان وأعلى مبلغ تم دفعه لعمل فني في فرنسا، ويحمل التمثال اسم (تيتي) وهو من حجر الكلس البالغ طوله 65 سنتميتراً منفذ ما بين عامي 1910 و1912.

■ افتتح في متحف بوشكين للفنون الجميلة مؤخراً، معرض ضم سلسلة من أعمال الفنان الأسباني العالمي خوان ميرو.

■ شهدت صالة تجليات للفنون بدمشق مساء 2010/7/5 معرضاً للفنان التشكيلي الألماني (فولفغانغ تيمان) حمل عنوان (الأرض العائمة).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي باليرموك مطلع تموز 2010 معرضاً للفنانة التشكيليّة الفرنسيّة بريجيت فاودر، ضم المعرض ستين لوحة تضامنت من خلالها مع مدينة غزة.

■ شهد خان أسعد باشا في سوق البزوريّة بدمشق مساء 2010/7/13 معرضاً للفنانين الفنزويليين المعاصرين (ايفان داريو هيرنانديز) و(بيليتو ميستس).

■ في إطار عام روسيا . فرنسا أقيم في متحف القصر الكبير في غربة تساريتسينو معرض بعنوان (أفكار وصور ليوناردو دافنشي في أعمال الفنانين المعاصرين) وذلك مطلع تموز 2010.

■ بيعت مؤخراً لوحة للفنان النرويجي ادفارد مونش بعنوان (العذراء) لقاء 1,25 مليون جنيه أي 1,89 مليون دولار.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الأسباني (معهد ثربانتس) بدمشق مساء 2010/7/17 معرضاً للتصميم في أسبانيا شارك فيه ستة مصممين من اختصاصات : الديكور، التصميم الغرافيكي، تصميم الزهور، تصميم واجهات المحلات، التصميم الإعلاني، تصميم المعارض الفنيّة.

■ شهدت صالة (موجو) في دبي منتصف تموز 2010 معرضاً لثلاث فنانات تشكيليات أوروبيات حمل عنوان (هذا الموقع). الفنانات هن: الإيطاليّة أرسيليا سارشيا، والبرتغاليّة توليكادي ميراندا، والأسبانيّة غيتاري غومز.

■ أثارت لوحة تمثل تشريح جثة الزعيم الإفريقي نيلسون مانديلاً الجدل في جنوب إفريقيا بحجة أنه ينتهك كرامة مانديلا، واللوحة تقليد للوحة الفنان الهولندي (رامبرانت) الشهيرة باسم (درس في التشريح) واللوحة الجديدة نفذها الفنان (بيول داماسو) بعد أن استبدل طلبة الطب بأشخاص معاصرين منهم أسقف ديزموند توتو، ورئيس جنوي إفريقيا السابق في عهد الفصل العنصري إف ديليو ديكليرك، ورئيس البلاد السابق ثابو مبيكي.

■ يعتزم ملياردير النفط الروسي فيكتور فيكسلبرج مقاضاة دار مزاد بريطانيّة باعته لوحة مزيفة بقيمة 1,7 مليون جنيه استرليني أي 2,9 مليون دولار. اللوحة تحمل اسم



محمود عبود.



درس في تشريح نيلسون مانديلا.

(أوداليسك) وتعني (الجارية) باللغة التركيّة، على اعتبار أنها من أعمال الرسام الروسي بوريس كوستودييف من دار كريستي للمزادات عام 2005 بمبلغ قياسي، لكن خبراء الفن الروسي أعلنوا بعد ذلك أن العمل مزيف.

▪ توصل العلماء إلى فك غموض آخر في لوحة (الموناليزا) الشهيرة إذ عرفوا كيف قام الرسام ليوناردو دافنشي بإعطائها في اللوحة لون بشرة لا عيب فيه باستخدامه لتقنيّة (سفوماتو) أي المزج التدريجي للألوان.

▪ تحيي إيطاليا الذكرى الـ 400 لوفاة الرسام الإيطالي كارفاجيو، في الوقت الذي أعلن فيه الفاتيكان العثور على لوحة قد تكون بريشته. وقد فُتحت أبواب الكنائس الإيطاليّة وصالات العرض طوال ليل الأسبوع الأخير من شهر تموز 2010 لمشاهدة لوحاته، يُضاف إلى إقامة معارض كبيرة نظمت هذا العام له في إيطاليا. وكارفاجيو من رواد الأسلوب الباروكي في الرسم، وهو أسلوب يعتمد على مغايرة النور والظل، وهو ما يُعرف بالإيطالي بالـ (كياروسكورو).

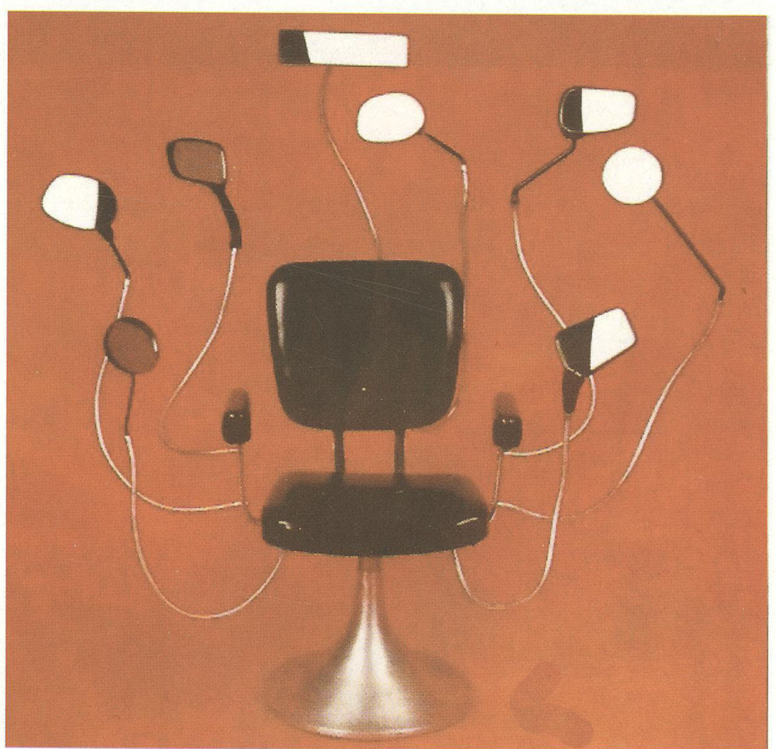
▪ شهدت صالة (الخط الثالث) في دبي خلال تموز 2010 معرضاً لمجموعة من الفنانين التشكيليين الإيرانيين هم: محمود بخشي، شهاب فتوحي، آراش هاناي، مامولي شافاهي، فاهيد شريفان.

▪ استضافت اليابان في الحادي والثلاثين من تموز 2010 معرضاً للتراث العربي استعيرت الأعمال التي ضمها من مقتنيات حاكم الشارقة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي.

- يعكف الخبراء حالياً على فحص لوحة فنية مملوكة لطائفة اليسوعيين الكاثوليكيّة في روما للتأكد مما إذا كانت هذه اللوحة من أعمال الفنان الإيطالي الأشهر مايكل أنجلو وذلك في الوقت الذي تتم فيه التحضيرات للذكرى الـ 400 لوفاته.
- افتتح في بيروت خلال تموز 2010 معرض للفنون هو الأكبر من نوعه للفن المعاصر في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا وجنوب شرق آسيا.



لوحة اينجل فيرنانديث دي سوتو لبيكاسو.



من معرض التصميم الأسباني.

سيزار سيكو.